

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

# La Figure des Corps Performants au Cirque Contemporain

PAR PEREIRA CÉLINE

Département de Communication  
Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de maîtrise  
en communication  
option médiatique

Août, 2008

© Pereira Céline, 2008



Ce mémoire intitulé :

La Figure des corps performants au cirque contemporain

présenté par :

Pereira Céline

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Brian Massumi

directeur de recherche

Line Grenier et Boris Brummans

membres du jury

## Résumé

La problématique de cette recherche tourne autour de la pragmatique des acrobates de cirque contemporain qui sous-tend leur performance durant le spectacle : la Figure acrobatique. Cette dernière se révèle être l'héritière d'un nouveau genre de cirque qui délaisse ses anciens critères (les animaux, la piste circulaire, le déroulement de son spectacle) pour mieux puiser dans les diverses formes d'expression comme la danse et le théâtre, pour s'ouvrir plus largement sur l'ensemble des possibilités de création telles que les nouvelles architectures de scène et la présentation de soi comme acrobate de cirque contemporain. Dans l'essence du cirque, la Figure fait alors le lien entre ses différentes transformations. Souvent magnifiée en exploit, elle est ici complètement détachée de cette interprétation puisque considérée en coulisse, sans applaudissements dans la conduite d'une étude de terrain. En effet, cette recherche s'appuie sur des données qualitatives reçues auprès du collectif de cirque contemporain, les « 7 doigts de la main » pour synthétiser l'invisible de la Figure. Les méthodes qualitatives employées ont permis de prendre connaissance des processus d'apprentissage et d'intégration à travers lesquels le corps comprend le pur mouvement de la Figure. L'analyse des données aboutit à une conceptualisation centrée sur le diagramme comme trame de fond de la Figure. Cela dévoile ses forces créatrices, comme le timing, le tempo, la conscience du corps, la mémoire corporelle et l'imagerie mentale.

Mots clés : Cirque contemporain – Figure – Diagramme – Pur mouvement – Tempo – Timing – Conscience du corps – Mémoire corporelle – Imagerie mentale.

## **Abstract**

This research deals with the pragmatics of contemporary circus acrobats which underlie their performance during the show: The Acrobatic Figure. The latter proves to be the successor of a new kind of circus which forsakes its former criteria (the animals, the circular track, the unfolding of the show) to better draw from the various forms of expression like dance and theater, and to expand the possibilities of creation such as new architectures of the stage, and the presentation of oneself as a contemporary circus acrobat. In the essence of the circus, the Figure thus makes the link between his different transformations. Often magnified as feat, the Figure is here completely detached from this interpretation since considered backstage, without applause. In fact, this research is based on qualitative data received from the contemporary circus collective, the “7 fingers of the hand” to synthesize the invisible of the Figure. The qualitative methods used made it possible to take note of the training and integration process through which the body learns the pure movement of the Figure. The analysis of the data leads to a conceptualization centered on the diagram like the backdrop of the Figure. This reveals its creative forces, like the timing, the tempo, the bodily awareness and memory, and the mental imagery.

**Keywords:** Contemporary circus – Figure – Diagram – Pure movement – Tempo – Timing – Bodily awareness – Bodily memory – Mental imagery.

## TABLE DES MATIÈRES

Résumé en français	iii
Résumé en anglais	iv
Remerciements	vii

Introduction	1
--------------	---

Premier Chapitre :  
Cadre théorique et revue de littérature

1-Un art en mutation comme source d'interrogation	3
1.1 La Figure de l'exploit	3
1.2 La Figure de la peinture	13
2-Des perspectives pour cerner les questions et les enjeux de la recherche	20
2.1 Le corps potentiel de Spinoza	20
2.2 Le corps paradoxal de Gil	26
2.3 Le corps pragmatique de James	29

Deuxième Chapitre :  
Méthodologie

1-Les implications de cette recherche académique	33
1.1 Les perspectives de recherche	33
1.2 Le statut des données	38
2-Présentation du terrain de recherche	41
2.1 L'émergence de la dynamique de création des sujets de recherche	42
2.2 L'affirmation d'un projet de création	43
3-Les méthodes de recherche	45
3.1 L'observation	45
3.2 Les entrevues semi-dirigées	46
3.3 La photographie	48

### Troisième Chapitre : Les données de la recherche

1-La Création du Spectacle	50
1.1 L'ambiance de création	50
1.2 L'espace-temps de création	52
1.3 La pragmatique de création	54
2-Les entraînements acrobatiques	56
2.1 Présentation des entraînements acrobatiques	56
2.2 Le tempo et le timing	60
2.3 La concentration et la mémoire corporelle	63

### Quatrième Chapitre : Synthèse conceptuelle

1- Une Conception diagrammatique de la Figure	66
1.1 De l'apprentissage du pur mouvement à son intégration	66
1.2 Un point remarquable à la puissance infinie : l'activation du mouvement	72
2-Une conception pragmatique de la création	77
2.1 Une pragmatique qui fait le va-et-vient entre l'idée, la parole et l'action	77
2.2 Une création tenant compte de l'urbanité des temps modernes et de la transversalité des arts vivants ainsi que des apports multimédias.	81
3-Discussion sur le virtuel et l'actuel	85
3.1 La virtualité de la Figure, une réalité non-apparente	85
Conclusion	88
Bibliographie	91
Annexe 1	viii
Annexe 2	xi

Cette recherche doit beaucoup au collectif de cirque « les 7 doigts de la main » et à leurs jeunes recrues de « Traces ». À eux tous, un gros merci, pour leur accueil chaleureux et leur contribution inestimable.

Merci également à Brian Massumi pour son soutien intellectuel et sa supervision éclairée.

Des remerciements pour celles et ceux aussi qui ont compté durant tout ce parcours de recherche académique : Marie-Pier, Ana, Marie Sylvie, L'Atelier en Empirisme Radical et Le SenseLab.



Le cirque connaît depuis le début des années quatre-vingt des changements très importants concernant son mode de transmission et son mode d'expression. D'une histoire de famille, le cirque s'est popularisé, et de l'utilisation des animaux, le cirque a pris le parti de la performance du corps qui s'exprime de plus en plus avec les objets contemporains et, dans ses milieux de performance contemporaine, la scène. Ainsi, les sauts acrobatiques sont au premier rang pour revendiquer l'essence du cirque contemporain et confirmer que le corps est capable d'exploits.

Comment les acrobates du cirque contemporain gardent et développent ces capacités du corps est la préoccupation majeure de cette recherche qui veut s'appuyer sur l'expérience de sujets s'exerçant dans ce milieu du cirque contemporain. Par conséquent, cette recherche se soude, par sa méthodologie, avec les études qualitatives et anthropologiques. Ainsi, la synthèse conceptuelle de leur pragmatique se fera sur la base de l'observation coordonnée à des entrevues qui ont comme objectif de dévoiler la compréhension de leur expérience la plus globale possible.

Avant de parvenir à une synthèse conceptuelle grâce à la compréhension de concepts provenant du terrain de recherche, une présentation des changements qui affectent le cirque sera faite avant la mise en place d'un cadre conceptuel qui aidera à poser les premiers jalons de la logique qui sous-tend cette recherche. Le premier chapitre y sera consacré. Le deuxième chapitre discutera de la méthodologie. Puis, le troisième chapitre concernera les résultats de recherche. Enfin, le

quatrième chapitre développera la synthèse conceptuelle liée à la pragmatique des corps performants au cirque contemporain.

PREMIER CHAPITRE :  
CADRE THÉORIQUE ET REVUE DE LITTÉRATURE

1-UN ART EN MUTATION COMME SOURCE D'INTERROGATION

**1.1 : La Figure de l'exploit**

Depuis une vingtaine d'années, le cirque est un art de la scène en mutation. En effet, ses formes esthétiques, ses structures, ses publics se sont transformés. Cependant, ces nouvelles créations au lieu de complètement remplacer l'ancien cirque, ont seulement créé leur place parmi les spectacles vivants, et par la même occasion crée un nouvel espace d'expression artistique. Ainsi, le cirque est reconnu plus que jamais comme une force créatrice par les institutions qui s'y intéressent de plus en plus avec le développement des études académiques, des aides financières gouvernementales et des écoles nationales professionnelles de cirque<sup>1</sup>. De plus, l'engouement d'un nouveau public pour de nouveaux spectacles de cirque contemporain a été démontré dans une étude faite en France entre 1996 et 2000. Elle témoigne que « *le public des formes contemporaines est féminin, jeune, urbain, actif, et diplômé.* »<sup>2</sup>

Aujourd'hui, on peut penser que cette forme d'art touche un public plus large étant donné la réussite des compagnies de cirque au Québec qui compte

---

<sup>1</sup> Rosemberg, J. *Arts du cirque. Esthétiques et évaluations*. L'auteur rappelle dans sa thèse de doctorat que la première école nationale de cirque a été fondée en 1980 au Québec et, en 1981 en France.

<sup>2</sup> Ibid. p.46

trois grandes compagnies : le cirque Eloize, le cirque du Soleil, et le collectif des « 7 doigts de la main ». Ils connaissent tous les trois un succès international garant de leurs moyens financiers. Cette autonomie économique leur a permis de gérer leur production artistique vers une nouvelle forme de spectacle circassien ; les effets spéciaux grâce à de grands moyens techniques employés par le cirque du Soleil ou, pour la théâtralisation et la chorégraphie avec le cirque Éloize et les « 7 doigts de la main ». Outre-Atlantique, les multiples troupes qui se réclament de son cercle, ainsi que celles qui ne s'en réclament pas sont la cause d'une grande dynamique dans les formes de spectacle de cirque.

D'un autre côté, la définition du cirque donnée par certains auteurs le place bien souvent en synonyme de spectacle animalier : « *Que le cirque chinois ne présente pas de numéros de bêtes ou que la question des animaux soit discutée ne change rien à l'affaire : le cirque occidental est un spectacle animalier.* »<sup>3</sup> Cependant, cette définition catégorique est celle d'un type de cirque seulement, celle du cirque traditionnel et occidental faut-il préciser. Cette définition stricte illustre bien la rupture qui se trouve aujourd'hui dans le genre du cirque. Si le but n'est pas ici de faire l'histoire du cirque<sup>4</sup>, car celle-ci a déjà été écrite, il semble nécessaire cependant d'y revenir un peu. Dans un premier temps, les différentes appellations données au cirque témoignent des mutations esthétiques et structurelles qui s'y sont opérées et permettent de les comprendre.

---

<sup>3</sup> Hotier, H. *Cirque, communication, et culture*. p.124

<sup>4</sup> L'ouvrage de Pascal Jacob, *Le cirque, un art à la croisée des chemins*, est considéré comme une référence en la matière.

La définition du cirque traditionnel est présentée par un historien du cirque : « *Le cirque de tradition, présenté sous la toile, conçu comme une succession de numéros aériens, acrobatiques, équestres ou clownesques se distingue par son esthétique unique.* »<sup>5</sup> Ainsi, le cirque traditionnel ou encore le cirque classique<sup>6</sup>, sont les qualificatifs donnés par les auteurs pour faire référence aux spectacles sous un chapiteau, avec des animaux et des clowns, où les paillettes et le rouge sont de mise. Ces éléments en constituent ses indices traditionnels. Mais d'autres appellations fusent pour qualifier le cirque à cause de ses péripéties historiques et structurelles.

Dans les années soixante-dix en Europe, le cirque néo-classique constitue la survie du genre traditionnel qui connaît alors une crise où seules les plus grandes familles de cirque se développent. Cependant, cette période a aussi été une passerelle vers le cirque nouveau, son double ne provenant pas des familles ancestrales de cirque. Ainsi, le premier garant de la tradition, géré par Alexis Gruss, va être mis au défi par le second venant de la rue. La différence est évidemment d'ordre structurel mais aussi esthétique car les « arts de la rue » commencent à cette époque à être vus comme du cirque. Maintenant, l'appellation « nouveau cirque » fait référence à une période qui s'arrête à la fin des années quatre-vingt-dix.

Le cirque contemporain est venu perpétuer ces nouvelles formes esthétiques. On peut lire aujourd'hui, à propos du cirque contemporain que :

---

<sup>5</sup> Pascal Jacob cité par Julien Rosenberg dans *Arts du cirque: esthétiques et évaluations*. p.29

<sup>6</sup> Barré-Meinzer, S. *Le cirque classique, un spectacle actuel*. 2004.

*« l'émancipation de chacun des arts du cirque constitue la plus grande nouveauté (...). Les arts aériens accentuent leur poésie et s'enrichissent de nouveaux agrès – la corde volante, les sangles ou encore les tissus. Les arts acrobatiques tendent à se chorégraphier. »<sup>7</sup>*

Le cirque contemporain connaît donc une intensification dans chacune de ses disciplines qui contribue à la régénération de sa forme, et une nouvelle autonomie artistique qui n'est plus contrainte par une forme traditionnelle :

*« La reconnaissance, si proche de la renaissance, permet donc aux arts du cirque de renouer avec des origines infiniment plus lointaines que la poignée d'ancêtres issus du XVIIIe siècle. Séculaires et multimillénaires, l'acrobatie, le jonglage et l'utilisation de la dérision s'affranchissent de ces deux siècles d'existence où le cercle les a magnifiés pour reconquérir une autonomie en devenant justement, et peut-être simplement des arts du cirque. »<sup>8</sup>*

Cette retrouvaille avec ses disciplines, éléments majeurs du cirque contemporain, témoigne d'une esthétique fondamentalement différente qui ne montre plus des animaux maîtrisés par les humains comme pour montrer la supériorité de la Culture sur la Nature<sup>9</sup>, ni non plus l'exploitation des stéréotypes du genre.

*Une étude « émet et vérifie l'hypothèse selon laquelle le cirque propose aujourd'hui deux modalités de mises en scène de la femme, correspondant aux appellations "cirque traditionnel" et "cirque*

---

<sup>7</sup> Jean-Michel Guy cité par Julien Rosenberg dans *Arts du cirque: esthétiques et évaluations*. p.36

<sup>8</sup> Pascal Jacob dans son article, *Les arts du cirque, aujourd'hui. La difficile équation entre tradition et modernité*, paru dans le livre, *Les arts du cirque*. p.29, 30.

<sup>9</sup> Carmeli, Y. S. *Lion on Display: Culture, Nature, and Totality in a Circus Performance*. 2003. Revue Muse

*contemporain". Au premier correspond une identité de sexe et de genre rassurante, ou les rôles sont socialement définis ; au second correspond une identité plurielle et complexe, mettant en scène des corps "débordants, baroques et barbares". »<sup>10</sup>*

Au contraire, les spectacles de cirque contemporain ont tout remis entre les mains du corps. Les artistes du cirque ont renoués avec leurs disciplines pour créer de nouveau. Ils ne se cantonnent plus ni à un cercle, ni à une tradition. Ils évoluent plus que jamais dans leur temps contemporain des nouvelles technologies avec par exemple l'utilisation du multimédia.

Mais ce n'est pas tout. D'autres rapports se sont transformés comme celui au public. De cirques itinérants qui font une ville en un jour, les cirques sont devenus sédentaires et/ou prolongent leur temps de représentation sur la même scène, donc dans la même ville. De la publicité faite grâce au bouche-à-oreille, les spectacles de cirque sont maintenant exposés par la médiatique moderne de la télé, des journaux, de la radio, et bien sûr de l'Internet. D'un système de transmission familiale<sup>11</sup>, le cirque connaît désormais des professionnels du cirque grâce à des écoles nationales de cirque implantées au début des années quatre-vingt à la fois en Europe et au Québec. Ces formations ont été une soupape pour la recherche de jeunes créateurs du cirque qui ont su remodeler et démultiplier les disciplines du cirque autant dans les pratiques que dans les interprétations. Cette institutionnalisation a permis au cirque de se

---

<sup>10</sup> Sizorn, M. *La circassienne: entre contemporanéité et tradition, permanences et mutations: Identité du genre*. 1987. Revue Science et Motricité. Résumé

<sup>11</sup> Rosenberg, J. *Arts du cirque* : «les circassiens sont des «enfants de la balle» ancrés dans un système de transmission familiale.» p.25

déployer, n'étant plus la chasse gardée de quelques grandes familles de cirque. Les rapports à la représentation ont également fait leur chemin. Maintenant, le cirque contemporain se distingue par des tentatives de scénarisation de ses spectacles pour faire le contrepois avec des suites de numéros traditionnels. Enfin, des jeux d'acteurs et des emprunts à la danse sont fréquents dans ce genre de spectacle ainsi que l'utilisation des technologies de lumières et de son. Le cirque a donc plus que jamais une forme dynamique où l'ancien et le moderne cohabitent sous la même étiquette de « cirque ».

Mais paradoxalement, son genre est unique et reconnaissable. Pourquoi et comment ? Une des réponses les plus plausibles est de revenir à l'expression la plus pure du cirque : le corps en mouvement. Ainsi, on peut lire à propos de l'essence du cirque :

*« Si l'essence du théâtre se définit par la dramaturgie et celle de la danse par la chorégraphie, celle du cirque est beaucoup plus incertaine pour être résumée en un terme. Non que l'identité du cirque soit floue. Mais à la différence d'autres formes artistiques, le cirque n'est fondé sur aucun critère académique. Qui dit académisme dit règles et principes, ce qui signifie à la fois un cadre de production ou d'opposition favorisant la création et un langage spécifique permettant de définir et d'identifier la pratique de l'art en question avec ses constituantes.*

*Les critères qui en définissent l'essence sont multiples, comme les disciplines qui le constituent. Toutefois, un élément semble se distinguer : le spectacle y est fondé sur la virtuosité et la maîtrise du corps, au point que l'exercice physique, la prouesse, évince toute forme d'écriture. »<sup>12</sup>*

---

<sup>12</sup> Hodak-Druel, C. Dans le livre *Le cirque au risque de l'art* dirigé par Emmanuel Wallon. p.145.



S'il y avait donc un critère à sélectionner, ce serait bien celui de la performance du corps en mouvement. Car ce qui n'a pas changé, c'est la prouesse physique qui reste toujours présente comme un indicateur sans faille du spectacle de cirque. Cependant, même s'il a toujours un lien avec le corps, les changements et l'évolution, le concept de la performance a eu un traitement académique, qui l'a principalement relié, dans les communications, soit au champ du langage grâce à Austin, soit au champ de l'affirmation identitaire avec les théories de Butler.

Austin a élaboré le concept des actes performatifs de langage. Selon cet auteur moderne de la performance, les actes performatifs de langage sont des actes de parole où les mots prononcés par les corps changent directement l'action et l'état d'une ou plusieurs personnes. Il faut ajouter que ces actes dépendent largement du contexte dans lequel ils se déroulent, car ce sont le lieu et les conventions sociales qui donnent le plus souvent la force performative aux mots prononcés par les corps. Par exemple, en justice, lors d'un procès, lorsque le juge prononce la sentence : coupable ou non coupable, cela change instantanément le cours des choses pour les personnes impliquées. Il y a une conséquence immédiate pour la personne jugée. Par conséquent, le contexte et les règles conditionnent ici la performativité des corps.

Avec Austin, la performance est plus largement soutenue par un contexte et des règles de société qui sont la source majeure de la force des paroles. De plus, cette théorie concerne les mots que les corps prononcent. Les actes de langage accompagnent le corps dans l'espace des actions socialement codées. Il

personnifie la signification des mots comme mariage, jugement ou promesse. Cette théorie nous indique l'importance de considérer le milieu où le corps se trouve pour comprendre l'influence que celui-ci exerce sur le corps. Dans ce cas, l'action du langage exerce sa force par la répétition et par le respect des conventions que la société et la pragmatique sociale ont érigées comme déroulement et ordre de l'action performative.

Pour Butler qui a également élaboré son concept de la performance, un corps définit son identité sociale par sa performativité qui s'exprime au travers de ses actions, son affect, son timbre : là est sa performance. Potentiellement, il est capable de faire naître de nouvelles définitions qui fixeront, plus tard, un sens sémantique dans le langage populaire. Pour cette écrivaine, c'est l'ensemble de la performance du corps qui fait apparaître de nouvelles identités dans la vie sociale avant même que les mots pour les définir ne soient trouvés et établis. Ces terminologies qui sous-tendent les images de la pensée populaire sont dans un premier temps supportées par les corps. Les concepts de Butler prennent largement leur assise dans et à travers l'espace du corps qui lui aussi répète des actes, voire incarne un mouvement pour édifier une identité. Cette dernière étant l'ordre et le déroulement à venir soutenu par le corps : il développe un espace d'expression identitaire. Dans cette théorie, la performance obtient son indépendance par rapport à l'espace des conventions sociales d'Austin. Le corps parvient à créer un nouvel espace d'identification et par le fait même le développement de plusieurs possibilités identitaires. Grâce à Judith Butler, le concept de performance ne sert pas à renforcer les conventions

sociales grâce à la parole exacte dite dans les bonnes conditions, mais se lie au corps qui se met en action et en mouvement à répétition pour exprimer une nouvelle identité. Au cirque contemporain, le corps répète aussi des mouvements pour forger son lieu d'expression artistique et créer de nouvelles performances, les Figures acrobatiques.

Ainsi, ce n'est pas tout à fait de la même nature d'action dont il s'agit dans ces deux théories. Pour Butler, la performance défie les règles et les conventions sociales pour créer de nouvelles identités sociales, tandis que celle d'Austin use de ces mêmes règles et conventions pour exprimer la force du langage. Cependant, ces deux auteurs nous renseignent pour l'élaboration d'un concept de performance pour le cirque contemporain. D'une part, il est important de considérer le milieu dans lequel le corps se trouve. En effet, le milieu des mouvements du corps donne à la performance sa force d'action grâce aux conditions par lesquelles et avec lesquelles le corps agit en mouvement. D'autre part, les études de Butler nous montre que le corps est capable de créer des différences, et donc d'autres milieux, pour développer ses propres identités, et ses propres actions d'expression.

En effet, la question des relations que le corps entretient avec son environnement comme les technologies et l'architecture se pose car c'est dans et avec ce nouveau milieu que le corps de l'acrobate continue à effectuer des exploits, des performances à répétition. Le cirque contemporain est un espace-temps où la performance du corps de l'acrobate domine, souvent sans les applaudissement du public. Ainsi, l'acrobate au moment de la prouesse physique

n'incarne pas de rôle. Il se présente sous un seul angle qui est celui de son propre corps et c'est sans doute sur ce point qu'une distinction claire avec le théâtre peut être faite. L'acrobate du cirque ne serait pas capable comme l'acteur du théâtre de tenir la façade du personnage au moment de la prouesse physique. Il ne peut y avoir à ce moment-là que l'incarnation de la Figure :

*« Ces trois dimensions (celui qui est, celui qui joue, celui qui fait) ont tendance à se fondre en une seule au moment de l'exécution de la prouesse technique. La preuve en est cet autre rapport du circassien à la représentation qui veut que, lorsque la figure est ratée, il la recommence jusqu'à sa réussite, comme si l'exploit seul pouvait conjurer symboliquement la mort. »<sup>13</sup>*

Au cirque, le corps maîtrise un espace de mouvement qu'il crée lui-même et dans lequel il évolue pour faire apparaître la Figure : *« ...le cirque est un opéra pour l'œil. Le circassien suscite une image, par la figure. »<sup>14</sup>* Cependant, il est également soumis à des forces environnantes provenant du milieu qui l'entoure. Même si elles ne proviennent plus de la puissance de la tradition du cirque, d'autres forces liées au mouvement du corps sont toujours impliquées et de mieux en mieux exploitées.

Ainsi, si l'essence du cirque paraît plus claire avec la référence à l'exploit, celle à la Figure est étonnante, pour deux raisons. La première est que ce terme de Figure est aussi employé en danse ou en théâtre. L'essence du cirque tout en paraissant plus claire devient aussi plus floue pour cette même raison. La deuxième est qu'aucune définition précise de la Figure n'est donnée

---

<sup>13</sup> Pencenat, C. Dans le livre *Le cirque au risque de l'art* dirigé par Emmanuel Wallon, p.47

<sup>14</sup> Pencenat, C. *Le cirque au risque de l'art*, p.49

puisque ses visages sont multiples : elle peut tout aussi bien être un saut acrobatique, ou la retenue du corps dans une certaine position. De plus, cette référence à la Figure n'est pas documentée par les chercheurs s'intéressant au cirque. Comment les acrobates la constituent-elle ? Qu'est-ce que la Figure implique pour eux ? Ces questions restent en suspens.

## 1.2 : La Figure de la peinture

L'exemple de la peinture de Francis Bacon nous montre une première piste pour comprendre la Figure. En effet, c'est le terme qu'utilise ce peintre pour parler de ses toiles. La peinture de Francis Bacon a été étudiée par Gilles Deleuze dans « Logique de la sensation ». En nous donnant accès à un monde d'images, de forces, de relations et d'énergies, cet artiste avait à cœur de peindre la sensation. Comment ? « *Peindre la sensation, c'est enregistrer le fait* »<sup>15</sup>. Le fait pour Bacon est un champ opératoire entre la Figure et le Lieu. Dans ses toiles, le Lieu est représenté par l'aplat qui est le fond de la peinture. Pour ne pas contraindre la Figure à l'immobilité, elle semble constamment vouloir se fondre dans l'aplat.

L'intérêt de la peinture de Bacon est que même s'il ne s'agit que d'une Figure peinte, et à priori d'une image fixe seulement, son souci est de rendre un mouvement, le mouvement de l'action. La méthode est de mettre en relation le corps, de ne pas le fixer dans une image aux contours nets. Ainsi, la peinture de

---

<sup>15</sup> Deleuze, G. *Logique de la sensation*. p.28.

Bacon n'est pas la représentation fixe et précise d'un corps en mouvement mais l'espace d'un corps négociant des énergies et des forces qui engendrent donc un fait dynamique qui devient à ce titre sensible. La Figure se sent donc plus qu'elle ne se voit précisément.

Il était important pour Bacon d'inclure le mouvement dans ses toiles car c'est lui qui permet à la Figure d'être constamment en relation avec ce qui l'entoure, avec son Lieu. Le fait, composé de matières et de relations, s'installe entre la Figure et le Lieu. Ainsi, le milieu où se trouve la Figure révèle toute son importance dans la constitution de celle-ci. C'est dans ce sens que la peinture de Bacon n'est pas figurative, qu'elle ne raconte pas d'histoire, car ses peintures suggèrent les potentialités qui s'expriment à travers la Figure.

Tout comme au cirque, la Figure, qui fait apparaître l'exploit du corps en mouvement, ne raconte pas d'histoire. Elle se déploie dans le but de montrer les potentialités du corps, ce dont il est capable. Par conséquent, la Figure ne raconte pas et ne se raconte pas, seul le mouvement est capable de l'exprimer. Dans cet espace créé par le mouvement du corps, son action déployant ou fixant une Figure est alors source de sensation à la fois pour le corps de l'acrobate qui exécute, et pour le corps du spectateur qui regarde.

Bacon a peint beaucoup de triptyques où il y a toujours un spectateur pour mieux souligner qu'un fait se produit, qu'il y a bien quelque chose à regarder, mais rien à expliquer, comme une perception pure : les peintures de Bacon ressemblent souvent à des formes suggestives plutôt qu'à des corps

parfaitement bien définis picturalement. Ainsi Deleuze met l'accent sur la virtualité du témoin qui n'est pas un voyeur mais un faire-apparaître de la Figure. Ici la présence du témoin est virtuelle afin d'éviter le piège du sensationnel. C'est pourquoi « *le sensationnel tue la sensation* ». <sup>16</sup> Pour conjurer le sensationnel, le peintre bannit la forme représentative du corps quelle qu'elle soit car ce qui compte n'est pas le corps lui-même mais l'espace qu'il ouvre à travers l'action. Il faut comprendre que la Figure peinte de Bacon va au-delà de son apparence fixe et actuelle car elle se déverse toujours dans un mouvement relationnel, entre le corps performant et le spectateur pour le cirque, entre la Figure et le voyeur chez Bacon. Le forme de la représentation est en quelque sorte inversée parce que l'image fixe sur la toile, qu'on pourrait prendre pour forme représentative, n'a pas de référentiel fixe, aucun point de référence sédimenté dans le passé et que l'on fait revivre grâce à la représentation. Au contraire, la Figure a une image de nature différentielle qui incarne un mouvement de potentialisation. Seul un mouvement réfléchi, ou, on le verra plus tard, de conscience, peut provoquer l'action d'actualisation de la Figure. Par conséquent, chez Deleuze et Bacon, la Figure n'est pas une modulation de représentation mais une série de points qui traverse un potentiel constant à cause de la nature sérielle de la Figure comme le démontrent les triptyques et les séries de triptyques. Dans cette perspective, la répétition circassienne rencontre ces séries de points qui donnent à la Figure circassienne ce statut de non-représentation mais d'occasion d'apparaître du potentiel par le mouvement.

---

<sup>16</sup> Ibid. p.34.

Tout comme au cirque, l'acrobate a besoin du public pour être témoin de son exploit, mais sa pragmatique se fait par rapport à un public en devenir. En effet, les entraînements et la création des sauts ne se font pas sous le regard direct des spectateurs, cependant ils gardent leur force de témoins même dans leur absence. Par conséquent, le public a une fonction de voyeurisme qui est nécessaire pour l'actualisation de la Figure car elle est tout le contraire d'une exécution machinale sans besoin de conscience, comme la marche. Pour aller plus loin, la Figure n'est pas un objet en soi, car elle a absolument besoin du témoin pour rencontrer le chemin du visible, d'une part, mais, elle a aussi besoin d'une réflexion pour se mettre en relation et créer un espace notable grâce aux mouvements du corps, d'autre part.

Les parallèles possibles sont donc nombreux. Un détour vers la méthodologie de ce peintre nous en apprend davantage. Ce que Bacon préconise dans sa peinture c'est l'utilisation d'un diagramme ; un plan d'actions composé de formes picturales brouillées, ou encore, un ensemble de puissances d'organisation inorganisées - potentialités à combiner pour parvenir à la Figure. De l'Idée du peintre à l'œuvre réalisée, il y a un "intangible" que la Figure rapporte du côté du "tangible". Le diagramme ou l'Idée se trouve dans l'intervalle. Le concept de diagramme a été défini par Deleuze comme étant «...an invisible blueprint for action, (...) the diagram is a map of the immanent and nonunifying organisation of relations of affective force ».<sup>17</sup> Organisées par

---

<sup>17</sup> Gilles Deleuze cité par McCormack, D.P. dans *Diagramming practice and performance in Environment and Planning : Society and Space*. p.124



le diagramme, les lignes de forces s'expriment à travers les corps lors des spectacles. Les lignes de forces sont le canal pour les mouvements du corps afin de réaliser la Figure. Ces lignes de forces sont immanentes. S'articulant dans le mouvement du corps, elles s'actualisent au même moment dans son action. Ainsi, pour devenir Figure, les corps performants doivent savoir appréhender, contrôler et combiner ces lignes de force. Toute la question est de savoir quelle pragmatique ce fait acrobatique des Figures sous-tend pour les corps des acrobates.

Le corps a une capacité à ressentir ces lignes de forces, à entrer en relation avec elles. C'est une capacité immanente du corps. Il est affecté par ces lignes de forces qui l'emportent dans un mouvement, suggérant ainsi une forme germinale à développer. Le mouvement des corps dans l'exécution de la Figure rend la Figure probante presque palpable comme un fait. La Figure est donc la virtualité que la forme perceptible présente grâce à l'ouverture d'un espace que le corps configure avec son mouvement : elle est seulement perceptible en tant qu'enveloppée dans cette forme. Ce n'est pas le corps qui est Figure, mais il est la visibilité de la Figure qu'il répète créant ainsi une trace prégnante au corps qui actualise en même temps qu'il différencie.

Parce que les conditions de la visibilité de la Figure ne sont jamais les mêmes et qu'elle n'est pas exactement reproductible d'une répétition à l'autre, à chaque fois, la rencontre des lignes de forces et du corps produit une nouvelle combinaison dynamique que le corps anime. Ainsi le corps ne devient pas Figure car la Figure est le corps en devenir. La Figure actualisée est l'évènement

que le corps incarne, ou encore, l'Idée concrétisée, non le corps lui-même. On peut penser que cette actualisation passe par un diagramme aidant à la concrétisation et à la visibilité de la Figure à actualiser tout comme dans la peinture de Bacon. Les spectacles de cirque contemporain ne font, de ce point de vue, qu'exposer la manière dont le corps concilie les forces qui le traversent avec le but avoué de réaliser la Figure, de répéter un exploit de plus.

Ainsi, la nouvelle forme d'art du cirque qualifiée de cirque contemporain, contient du sensationnel. Cela est indiscutable, mais d'une manière beaucoup plus atténuée que dans le cirque traditionnel. De plus, le cirque contemporain n'échappe pas au mélange des arts, à cette transversalité observée partout dans les arts. Actuellement, il y a une tendance à l'imbrication de tous les médiums d'art. Le cirque contemporain emprunte beaucoup au théâtre, à la danse, au multimédia, provoquant une tentative de narration où les exploits ne sont plus seulement montrés pour eux-mêmes mais s'insèrent dans une histoire, à l'image des productions du collectif des «7 doigts de la main».

La méthodologie picturale de Francis Bacon constitue donc une première piste de réflexion et apporte un premier vocabulaire pour parler de la Figure. Cependant, pour encore mieux la cerner, il est important de revenir sur le concept du corps. Il est nécessaire d'inclure dans la discussion une redéfinition du corps en mouvement et de le comprendre avec ses potentialités afin de répondre à la problématique de ce mémoire. À la lumière des changements qui concernent le cirque, le corps y illustre à la perfection la vieille question

philosophique de Spinoza : « *Qu'est-ce que peut le corps ?* ». Cette question générale trouve une réponse dans le cas de la Figure au cirque contemporain.

## 2-DES PERSPECTIVES POUR CERNER LES QUESTIONS ET LES ENJEUX DE LA RECHERCHE

### 2.1 : Le corps potentiel de Spinoza

D'après Spinoza, même si le corps a d'immenses et d'innombrables facultés, les circonstances de chaque événement conditionnent l'action qui s'y rapporte. Ce que peut un corps, ce qu'il fait, varie selon les conditions dans lesquelles et avec lesquelles il évolue. Spinoza ne cesse de marteler ce point primordial :

*« Voilà pourquoi Spinoza lance de véritables cris : vous ne savez pas ce dont vous êtes capables, en bon et en mauvais, vous ne savez pas d'avance ce que peut un corps ou une âme, dans telle rencontre, dans tel agencement, dans telle combinaison. »<sup>18</sup>*

Spinoza ne décrit pas les possibles rencontres, les différents agencements que le corps peut croiser, ni les combinaisons qu'il peut supporter, mais, cependant, il envisage une conception du corps capable de supporter tout cela à la fois avec un corps tout en potentiel. En effet, il place le corps et son milieu dans une relation dynamique grâce au concept d'affect.

*« Concrètement, si vous définissez les corps et les pensées comme des pouvoirs d'affecter et d'être affecté, beaucoup de choses changent. Vous allez définir un animal, ou un homme, non pas par sa forme, ses organes et ses fonctions, et pas non plus comme un sujet : vous allez le définir par les affects dont il est capable. »<sup>19</sup>*

---

<sup>18</sup> Deleuze, G. *Spinoza, philosophie pratique*. p.168

<sup>19</sup> Ibid. p.166

D'un côté, la concentration, le tonus musculaire, les déplacements vifs ou lents sont autant de manières d'affecter son corps pour l'acrobate afin d'accomplir la performance, puis, il y a aussi l'influence des objets comme des lumières ou des autres corps. Ainsi, les affects proviennent de deux types de relations : celles qui interviennent entre le corps et son milieu et celles que le corps négocie avec les différentes parties de son expérience. C'est ainsi que l'affect est une variation continue de la force d'exister car il s'accorde avec, mais influence aussi le corps. Il n'est pas de nature représentatif, c'est un mode de sentir qui ne représente rien, qui ne peut se rapprocher des émotions que nous sentons. C'est plutôt une qualité que les acrobates amplifient à travers leurs corps pour atteindre la perfection de mouvement dont ils ont besoin pour accomplir la Figure.

Car ce que l'on sait dans le milieu du cirque, c'est comment affecter son corps pour reproduire la Figure. La répétition des Figures en témoigne spectacle après spectacle devant le public, mais la Figure est développée en l'absence des spectateurs lors des séances de pratique, d'entraînement, de recherche, et de création. Dans ce contexte, on peut également poursuivre en supposant que les rencontres sont expérimentées, les combinaisons calculées et les agencements minutieusement reproduits.

En effet, le cirque contemporain laisse de moins en moins de place à l'improvisation et, à l'inverse, connaît des chorégraphies minutées. Devant le public, les mouvements du corps sont fluides, élégants, et naturels. Les Figures

effectuées laissent présumer des affects maîtrisés comme moyens par lesquels la performance libère les forces du corps selon la perspective spinozienne. Les affects sont alors le premier médium d'intensification du corps que celui-ci utilise. Si l'on continue cette approche, alors il faut reconnaître que la Figure n'est qu'un faire apparaître des potentialités du corps -ses affects- qui selon Spinoza sont dignes de considération. Le paradoxe, c'est que les affects ne sont pas visibles, seule l'action qui les soutient l'est.

Comprendre le corps en mouvement avec le concept de l'affect de Spinoza, implique qu'il faut supposer une chose que le spectateur ne peut pas voir mais qui existe et se révèle uniquement chez l'acrobate. Le corps avant son action s'affecte pour réaliser une Figure. Du côté du spectateur, il est possible de sentir la fluidité, l'élégance et le naturel des corps. Par contre, il est souvent presque impossible de complètement voir la Figure lorsqu'elle n'est que mouvement. En effet, elle est bien souvent plus perceptible dans sa qualité de mouvement que dans sa forme visible pure. C'est que d'une part, la Figure en mouvement a une forme visible qui n'est pas la sienne en tant que telle mais qui est plutôt un faire apparaître des potentialités du corps, et d'autre part, sa nature diagrammatique suppose des forces que l'on ne peut voir, mais seulement sentir. Ainsi, la source de ce sentir provient aussi de l'autre côté, celui de l'acrobate qui développe ses potentialités du corps à travers ses mouvements.

Une Figure augmente la capacité d'exister de l'acrobate par la fierté de la Figure accomplie, mais aussi pour les spectateurs qui sentent alors que le corps est capable de prouesses et d'exploits. Ainsi, le spectateur perçoit la capacité du

corps, sa potentialité dans les qualités du mouvement de l'acrobate. Cette perception de la Figure peut se rapprocher de la perspective baconienne citée plus haut, qui appréhende les forces d'exister du corps par un fait qui les rend visibles dans une qualité. Le corps de l'acrobate devient corps performant par la Figure, et inversement, la Figure ne se performe que par le corps. Durant le spectacle, la Figure montre sa part visible. Le corps performant se déploie alors dans son espace et incarne sa Figure sans interprétation de sens, sans distance comme avec un personnage. Ce qui stabilise la Figure est la capacité du corps à la répéter. À chaque spectacle, c'est le même affect mais pourtant ce n'est pas tout à fait la même Figure que la fois précédente car chaque occasion d'expérience diffère des autres comme le décrit Spinoza.

En remarquant la pragmatique de répétition de l'acrobate, cela nous indique que le corps ne répète pas par hasard la Figure. Une pragmatique corporelle, révélant tout son potentiel durant le spectacle, est inscrite dans les corps des acrobates et a permis au genre du cirque de garder sa principale caractéristique : la Figure. Elle a été conservée par la nouvelle forme d'art de la scène développée au cirque contemporain. Au cours du temps, donc, la forme esthétique du cirque a changé mais non la pragmatique des corps qui est toujours capable de créer des Figures grâce à l'affect qu'ils mobilisent. Le cirque a ainsi la puissance de déterminer de nouveaux effets esthétiques à travers la création de nouvelles Figures et la prolongation des anciennes.

Ce que nous propose Spinoza, c'est une interprétation du corps autour du concept d'affect. Le corps est alors capable de...C'est une qualité qu'on lui

reconnaît parce qu'elle révèle une première conséquence du corps humain, celle de faire n'importe quelle action, potentiellement n'importe laquelle, qu'elle soit la pire ou la meilleure. Cependant cet auteur tient à ce que cette qualité reste au stade de la potentialité alors que le corps ne s'est pas encore mis en mouvement et que tout est dans une sorte de suspension, ce laps de temps où tout est sur le point d'arriver.

L'affect est aussi une puissance que le corps contient de l'intérieur et qui lui permet d'entreprendre un mouvement dirigé vers une action qui montre alors quelque chose d'autre. Ce quelque chose est la Figure dans le cas qui nous concerne. Dans une perspective spinozienne, la Figure permet d'augmenter la capacité d'exister du corps car elle est sentie et perçue comme un exploit. L'affect de départ n'est pas l'exploit et, de plus, il n'est pas toujours facile de cibler toutes les combinaisons, les agencements ou les rencontres du corps, sauf peut-être lorsqu'il répète encore et encore, comme c'est le cas des performances au cirque contemporain. Ce cas d'étude devient pertinent et attrayant pour répondre à la pratique des corps qui se mettent sur scène et performent des Figures dans un tout récent genre de spectacle moderne.

Ce concept d'affect est donc très utile car il nous permet de comprendre le corps en termes de potentialité et de puissance, c'est-à-dire avant que son action ait lieu. Ici, il ne faut pas se tromper et prétendre que c'est comprendre toute l'action du corps en un seul concept. Mais, c'est de pouvoir envisager le corps avant cette dite action. Comment, au fond, se prépare-t-il à cette action ?



L'affect est sans doute la première force qui s'installe dans le corps avant l'action, sans pour autant être l'action elle-même, ni le mouvement.

Pour la situation qui nous intéresse, la question est donc quel(s) affect(s) touche(nt) le corps de l'acrobate avant qu'il incarne la Figure ? Cette question ne peut trouver de réponse avec la seule observation du mouvement acrobatique car le corps porte en lui la capacité de retrouver ou de déclencher un affect, mais celui-ci n'est pas repérable dans l'espace. Pour bénéficier de l'affect, le corps de l'acrobate doit se placer dans une certaine dynamique, autrement dit, dans une certaine relation afin d'être capable de renouveler la Figure. Il semble donc que l'acrobate une fois dans le mouvement ne puisse plus rien faire d'autre que de se laisser entraîner par lui. C'est donc au déclenchement du mouvement que le corps doit placer sa dynamique. Ainsi, le corps de l'acrobate entraîne sa capacité à retrouver cette dynamique qui le portera à travers la Figure. Ce qui touche les acrobates avant qu'ils accomplissent une Figure trouvera donc sa réponse dans le concept de l'affect.

D'autre part, Spinoza insiste sur les combinaisons, les rencontres et les agencements auquel le corps est soumis lorsque l'affect prend toute son ampleur et se dégage alors dans une réalité visible. Il sera donc très important de relever les combinaisons, les agencements, et les rencontres des acrobates évoluant dans le milieu du cirque contemporain. Dans la perspective d'expliquer la pragmatique de la Figure, l'accent sera particulièrement porté sur la pratique du corps apprenant et répétant ses Figures, c'est-à-dire lorsqu'il s'entraîne, expérimente et fixe sa propre réalité.

## 2.2 : Le corps paradoxal de Gil

Un autre auteur ayant confié une partie de ses recherches et publications autour du corps et de son interprétation est le philosophe portugais, José Gil. Brièvement, ce qui intéresse cet académicien, sont les multiples corps qu'un sujet vivant devient. Dans cette perspective du corps, il écrit :

*« Nous considérons ici le corps non plus comme un 'phénomène', un perçu concret, visible, évoluant dans l'espace cartésien objectif, mais comme un corps-métaphénomène, visible et virtuel à la fois, faisceaux de forces et transformateur d'espace et de temps, émetteur de signe et transsémiotique, comportant un intérieur à la fois organique et prêt à se dissoudre en montant à la surface. ~~★...★~~ Un corps humain parce qu'il peut devenir-animal, devenir-minéral, -végétal, devenir-atmosphère, -trou, -océan, devenir pur mouvement. Bref, un corps paradoxal. »<sup>20</sup>*

Cet auteur ne conçoit plus le corps comme sujet social au sens structuraliste, économique, ou culturel, mais il le pense en fonction de ses possibles devenir. José Gil dans son dernier livre, le *Mouvement Total*, explore le corps dansant. Ce corps est tout d'abord dans l'action d'un effort physique. Ainsi, il est capable de créer de l'espace, de trouver de nouveaux équilibres, de jouer avec son poids et la gravité. Tout comme le danseur, l'acrobate est capable de ces mêmes choses, mais en plus, il incarne des Figures, c'est pourquoi cette conception nous donne de bonnes premières indications pour penser le corps-acrobate.

Son analyse, qui s'intéresse au corps en mouvement dans le cadre des changements de formes qui ont troublé la danse, comprend certains principes

---

<sup>20</sup> Gil, J. *Le mouvement total*. Livre à paraître. p.28 et 29

qu'il semble pertinent de retenir. Il a pris comme cas d'étude le chorégraphe Cunningham qui a participé au développement de la danse contemporaine. Dans un premier principe, Gil fait appel au pur mouvement avec, comme exemple, les mouvements acrobatiques ou gymnastiques :

*« On peut imaginer du pur mouvement sans aucun sens (réfèrent), mais il sera alors du type acrobatique ou gymnastique (qui renferme encore du sens, dicté par ses fins). Il est plus difficile de concevoir du mouvement pur qui serait en même temps esthétique, c'est-à-dire du mouvement non conditionné par un élément extérieur, et qui pourtant remplisse certains réquisits qui en font un objet dit "esthétique", tels que la saturation sémantique, l'infinitude ou la singularité. »<sup>21</sup>*

Les pratiques des acrobates à répéter ce devenir Figure est donc sous la condition d'un pur mouvement. Le cas du saut acrobatique est particulièrement saisissant parce que le mouvement n'est pas seulement une reproduction visible d'un apprentissage mais est, dans ce cas, l'expression de forces et d'énergies. Le corps se mobilise alors dans une action intense qui exprime la Figure. C'est pour cette raison que le qualificatif d'exploit est souvent employé par les amateurs de cirque car ce n'est jamais le même saut qui est reproduit d'une fois à l'autre mais une réelle actualisation de la Figure.

Cette conceptualisation qualifie le mouvement de la Figure : il ne se retient pas dans un premier temps et ce n'est pas un mouvement ou une action de type social, culturel ou codé. Le pur mouvement advient lorsqu'un corps accomplit physiquement des sauts et des combinaisons de mouvements grâce à des énergies qu'il est lui-même capable d'engendrer et

---

<sup>21</sup> Ibid. p.13

sous la contrainte de forces qu'il est capable d'épouser sans aucun autre but. La gymnastique et l'acrobatie en sont, comme le souligne José Gil, de très bons exemples. À priori donc, ce type de mouvement n'est pas sous l'égide d'une quelconque signification qui transmet un contenu déterminé et explicite. Il est plutôt lié aux sens et à la sensation qui font aussi apparaître ce qui reste implicite et immanent, tout en laissant des traces visibles. C'est pourquoi le mouvement ne veut rien dire, mais qu'il n'en est pas moins riche de sens, ne serait-ce que par le devenir qu'il exprime, les sensations et les émotions qu'il souligne chez les spectateurs.

À la question qui est de savoir dans quelles conditions le pur mouvement est esthétique, Gil répond que le pur mouvement est esthétique lorsqu'il est uniquement dans un rapport avec lui-même. C'est-à-dire que le mouvement a comme seul but de faire apparaître la Figure correspondant au diagramme sans but extérieur à cela comme la compétition par exemple. En effet, les sauts acrobatiques ne sont pas seulement restés dans le monde des compétitions et, s'exposent aujourd'hui grâce au cirque contemporain avec la chorégraphie qui les accompagne. Pour soutenir le pur mouvement, José Gil convoque un autre concept qui va dans le même sens du corps agissant par des mouvements qui n'ont rien à voir avec la réflexion intellectuelle, sociale, ou culturelle : la conscience du corps.

*« La conscience du corps, comme mode de conscience différent de la conscience réflexive, est à l'œuvre partout où le corps entre en action : dans la danse, dans le sport, la*

*relaxation, les arts martiaux, le processus de création artistique, le simple fait de se toucher ou de se voir. »<sup>22</sup>*

Selon lui, lorsque le corps danse, sa conscience entre dans un espace de relations qui s'exprime grâce aux mouvements même du corps qui doivent alors agir sur la perception. Bien que Gil se réfère très souvent à la danse dans son ouvrage, le rapprochement entre la danse et le cirque est possible. En effet, le mouvement qui constitue la Figure au cirque ne peut être qu'un "pur mouvement" car l'aspect esthétique de ce dernier rejoint la grâce et la conscience nécessaires à ce genre de mouvement. La différence majeure entre l'acrobatie et la danse est peut-être l'exploit que le cirque suscite qui conserve un lien avec la limite à dépasser, un extérieur au corps. Pour Gil, le mouvement est esthétique et pur lorsqu'il ne dépend pas du rapport avec l'extérieur (comme la représentation). Ainsi, son concept de conscience du corps peut s'appliquer pour contribuer à expliquer notre cas d'études. Il sera donc important de cerner ce qu'est la conscience du corps des acrobates lors du terrain de recherche auprès des « 7 doigts de la main ».

### **2.3 : Le corps pragmatique de James**

Ce qui a été démontré jusqu'à présent c'est que le corps est le centre de mouvements internes comme externes qui suivent une logique et que, de plus, la sensation de ces mouvements laisse des traces, des images dans le corps mais

---

<sup>22</sup> Ibid. p.62

aussi des images du corps visible aux autres, comme les spectateurs. Ces corps se dirigent vers l'exploit selon une praxis, une pratique, ou encore une pragmatique. Car si le cirque engendre un spectacle où l'exploit est attendu et où le corps fait face au danger et parfois à la chute, concrètement et pratiquement parlant l'exploit est accompli à répétition, quotidiennement par le corps des performeurs. Dans l'envers du décor des entraînements et des répétitions, les exploits s'accomplissent aussi, pour parfaire la technique d'une part qui rend possible la Figure et, pour que l'exécution de la Figure se fasse avec grâce, sans impression d'effort, d'autre part.

Comme l'a souligné William James dans ses essais sur l'empirisme radical ou plutôt d'après son pragmatisme radical, il faut considérer les relations entre les choses aussi vraies que les choses elles-mêmes. Or cet angle de recherche ne peut pleinement être considéré que si l'on s'attarde à comprendre toutes les relations que les corps construisent, toutes les forces qu'ils combinent, toutes les lignes à travers lesquelles ils passent. Tout cela n'est pas observable dans une étude des effets, mais est certainement plus perceptible lors du processus de création, lorsque le mouvement de la Figure émerge, lorsque les potentiels commencent à s'exprimer, lorsque, comme le suggère James, le virtuel atteint la puissance d'un réel.

La pragmatique de William James et l'anthropologie philosophique de José Gil nous permettent de penser une logique du corps. Comprendre l'implication d'un intangible signifie qu'il faut observer les corps lorsqu'ils cherchent le moyen de devenir performant, lorsque qu'il y a des essais, lorsqu'il

Il y a un intervalle entre deux exploits. C'est l'espace-temps du processus de création qui regroupe ces moments où le diagramme fait peu à peu surgir les lignes de forces et les potentialités que le corps organise. Ensuite, le corps trouve son nexus, comme le dit Gil, comme un réflexe, une relation dynamique qu'il est capable de reproduire et qui permet à la Figure d'exister.

Qu'est-ce qui fait le lien entre le virtuel et l'actuel ? L'actuel ne peut se réaliser sans la puissance que les potentiels contiennent. Ainsi, lorsque le potentiel ou le virtuel est pleinement actualisé, lorsque ses effets s'expriment, on est alors capable de regarder en arrière pour identifier le possible qui a été produit, comme un effet rétrospectif. Mais avant l'événement ou le fait, il n'y a que pure virtualité. Certains pourraient dire pure fantaisie comme les performances au sens de Judith Butler, comme lorsque les identités performées ne sont pas encore re-connues, lorsqu'elles ne sont pas encore dans le domaine de l'expérience populaire. C'est donc d'une part, le diagramme qui se trouve du côté virtuel et, d'autre part, la pragmatique qu'il contient qui forment le pont entre le virtuel et le réel. En effet, pour entrer dans le diagramme, le corps doit reproduire l'espace d'une dynamique que seule une pragmatique de répétition permet. C'est cette continuité qui transforme un potentiel, un affect du corps en une actualisation sociale effective.

Pour résumer, le corps est capable de produire une pragmatique qui exprime les potentialités du diagramme au sens de Bacon ou, de l'Idée au sens de Deleuze, en les rendant visibles et sensibles par les mouvements du corps qui, au cirque, aboutissent à l'actualisation de la Figure. Ces mouvements sont

généérés par des lignes de force qui passent à travers le corps. De plus la logique qui s'ajoute au diagramme est une logique opératoire et non propositionnelle qui comprend du vague, laissant ainsi une place à la potentialité de variations.

Mais au cirque ce qui se voit n'est pas le diagramme mais bien les Figures. Ainsi, le diagramme est d'une nature immatérielle, il est ce qui permet d'accomplir la Figure sans l'être pour autant, tout comme l'Idée au sens de Deleuze. Ce qui retient l'attention ici est donc la forme dynamique de la forme d'art de la scène du cirque qui a cependant gardé sa pragmatique autour des Figures. L'enjeu de mon terrain de recherche sera donc de voir et d'identifier quelles sont ces lignes de forces qui passent à travers le corps, mais aussi de voir comment le corps les organise lors de ses mouvements pour conserver les caractéristiques de ses Figures qui identifient le genre du cirque.

Ainsi, ma question de recherche se dessine : quelles sont les conditions d'émergence qui permettent la formation de la Figure constituée par les corps performants du cirque contemporain ? Cette question se divise en d'autres : par quelles lignes de force le corps performant passe-t-il pour incarner la Figure ? Quels assemblages fait-il pour s'actualiser en Figure ? Quel est le nexus de ces mouvements qui construisent les Figures au cirque contemporain ? Avec quels affects le corps doit-il composer ? Et enfin, quelle est la logique et la pragmatique du corps durant le processus de création qui permet l'émergence de ces Figures en termes d'Idée ou de diagramme ?



## DEUXIÈME CHAPITRE :

### MÉTHODOLOGIE

#### 1-LES IMPLICATIONS DE CETTE RECHERCHE ACADÉMIQUE

De nombreuses questions d'ordre méthodologique (quels sont les outils de recherche ?), éthique (comment établir un lien de confiance avec les sujets ?), de production de connaissances (quelle sera la nature des données apportées à la recherche ?), pratiques (comment obtenir des résultats de recherche ?) surgissent toujours lors d'une investigation académique.

##### **1.1 : Les perspectives de recherche**

Ici, la perspective de recherche empruntée est celle des études qualitatives, mais non-participatives. C'est une position de recherche qui demande d'être actif, tout en ne perturbant pas le processus de création des acrobates. En effet, dans cette recherche, l'objet d'étude est le corps du performeur qui s'inscrit dans un but : celui de faire apparaître la Figure. Physiquement, cela comprend donc la période où le corps s'exerce dans une pragmatique de l'exploit, c'est la période de pré-réalisation ou de création d'un spectacle. Cependant, ce n'est pas exactement le moment de réalisation de la Figure ou la Figure en soit qui nous intéresse, mais tout ce qui est mis en place par le corps pour la réaliser à répétition. Ce ne sont donc pas les effets du spectacle - sauf ceux qui par retour influencent à nouveau la constitution de la

Figure- qui constituent exactement l'objet de recherche, mais les potentialités et les forces que le corps finit par épouser pour la réalisation de la Figure.

Les Figures sont souvent perçues, dans les conditions d'un spectacle, comme un exploit, une prouesse physique. Ce qui est pertinent pour cette recherche est donc ce qui rend cette sensation d'exploit possible, c'est l'invisible du diagramme et des affects que l'acrobate conjugue dans la dynamique de son mouvement. Cette recherche a pour objet les conditions de possibilité de la Figure. Par conséquent, tout ce qui touche à la pragmatique des acrobates durant le processus de création bénéficie d'emblée d'une attention toute particulière. Comme il est suggéré plus tôt, c'est à répétition que les Figures s'exercent, c'est dans l'envers du décor ou intérieurement dans le corps qu'elles se constituent. Pour comprendre la pragmatique des corps, rien ne nous indique que cette partie cachée de la préparation du spectacle n'est pas aussi importante que la réalité actuelle des Figures. C'est pourquoi l'observation du quotidien d'une troupe de cirque contemporain est immanquablement le point de départ de la méthodologie. Cette recherche est donc d'abord qualitative.

Concrètement, la pragmatique des corps est donc le point d'entrée pour l'acquisition de connaissances à ce sujet. Cependant, même si l'observation prolongée des acrobates a permis de voir les Figures des centaines, peut-être des milliers de fois, l'important n'a pas été de tenir le compte, mais de percevoir la dynamique que les acrobates mettent en place à chaque fois qu'ils effectuent un saut acrobatique.

Ainsi pour répondre à cette préoccupation de recherche, les données sont basées sur le corps. La pragmatique observée n'a pas été celle que les acrobates du cirque contemporain développent dans la vie quotidienne, comme sujets sociaux mais celle qu'ils développent avec leur corps lorsque leur seul but est de faire apparaître une Figure, lorsqu'ils préparent toutes les conditions diagrammatiques pour actualiser la Figure. D'un point de vue anthropologique, c'est rentrer dans l'univers d'une troupe de cirque contemporain en processus de création, et être capable de se faire expliquer cette pragmatique par les corps performants eux-mêmes. Établir des données au plus près du corps, au cœur de sa préparation à la Figure, mais aussi, tout ce qui peut entrer en jeu dans cette période temps, est une façon fiable d'obtenir des données pertinentes pour la discussion des résultats. Le but étant de comprendre par quoi les corps passent pour devenir Figure, l'observation prolongée des corps qui s'entraînent à l'actualisation de la Figure est plus judicieuse que l'observation d'un spectacle seulement. De plus, l'exécution des Figures dans les spectacles de cirque contemporain ne durant que quelques secondes, cela ne donne qu'un temps d'observation très court, ce qui est bien trop peu pour une étude fiable. Dans cette recherche, les données obtenues grâce à une observation prolongée ont été complétées lors des entrevues afin que les acrobates eux-mêmes expriment ce qu'ils ressentent lors de ces mouvements.

Dans cette investigation, il faut garder en tête que les résultats concernent les forces et les potentialités contenues dans le corps. Cette recherche a un caractère unique car elle puise ses données dans le processus de création du

nouveau spectacle du collectif de cirque les « 7 doigts de la main » ; période de création qui n'a eu lieu qu'une fois, seulement, dans une période de temps définie et limitée. Cependant, l'objet de recherche a suffisamment été défini et circonscrit pour que la production des résultats soit fiable. De plus, la conduite d'entrevues a permis que les données issues de l'observation soient vérifiées dans leur pertinence. C'est pourquoi, l'observation à elle seule ne répond pas totalement au questionnement car le diagramme qui permet au corps d'accomplir la Figure au cirque contemporain n'est pas visible. L'observation enregistre des traces de ce diagramme, tandis que les entrevus les explicitent. Dans cette perspective, les premières données obtenues grâce à l'observation ont été complétées par des informations provenant directement du corps des performeurs eux-mêmes pour comprendre le sens qu'ils donnent à leur pratique.

Cependant, cette recherche qualitative, pour être pertinente, a été au-delà de la simple description et, par conséquent, a nécessité un apport conceptuel philosophique. Il s'agit d'*inventer* le concept ou les concepts qui captent la nouveauté et la singularité du phénomène étudié : un invisible, celui du diagramme que le corps de l'acrobate emploie pour faire apparaître la Figure. Il faut tailler des concepts exacts qui colleront aux pratiques de ces corps afin d'obtenir une synthèse conceptuelle fiable et très proche de l'expérience des corps. Le critère est donc moins la reproductibilité des résultats que ce processus qui consiste à rendre dicible, et par là en quelque sorte perceptible, ce qui n'est pas immédiatement visible.

La méthodologie employée ici n'a ni été de vérifier des hypothèses, ni de catégoriser ou de compter, mais de rester vigilant à la pragmatique des corps qui se répète pour parvenir à l'aperçu d'un invisible. La synthèse conceptuelle s'attachera donc à extraire des concepts du matériel de recherche dans un premier temps. Puis, dans un deuxième temps, le travail dans l'analyse conceptuelle sera de les expliquer et de les développer en lien avec la problématique et la revue de littérature. Le but est de mener à une expression verbale et par là même d'entrevoir le diagramme invisible des Figures plus que de refléter l'objet d'après des critères normatifs. Ainsi, la question par rapport à une synthèse conceptuelle est : est-ce que cette analyse conceptuelle apportera une autre compréhension du phénomène étudié au lecteur ? ou en d'autres mots : qu'est-ce que la lecture de cette analyse révélera au lecteur sur le corps en mouvement ?

Pour ce qui est de savoir ce que l'on retient comme phénomène ou même ce qu'est le phénomène étudié, le thème central est le corps mais le corps dans son processus de répétition ou de mise en place de la répétition. L'observation s'est concentrée sur toute activité manifeste qui montre que le corps exerce sa pragmatique. Dans cette perspective, les entrevues ont fourni des données complémentaires très utiles et importantes qui ont permis de construire le diagramme de la Figure au cirque contemporain. Cette combinaison de techniques de recherche cerne le pourquoi et le comment de ces pratiques pour une compréhension plus globale de l'objet mais aussi plus centrée sur le corps lui-même. Faire l'expérience d'une chose, c'est la connaître selon les empiristes.

Par conséquent si les acrobates du cirque contemporain ont la possibilité de se transformer en Figure, ils connaissent la manière dont leur corps s'emploie à y parvenir. Cette recherche vise donc à établir la logique pragmatique s'exprimant durant le processus de création où les corps se mettent en relation avec des forces et des tensions afin de parvenir au stade de la Figure. Ainsi, ce qui est recherché n'est pas la Figure en elle-même ni son sens mais la pragmatique du corps performant qui parvient à sa création. C'est durant le processus de création d'un spectacle que le va-et-vient entre le diagramme et le corps produit le potentiel des Figures et le pragmatisme qui les actualise. Ce n'est pas durant le spectacle que les performeurs se demandent comment réaliser leur Figure mais durant la phase qui précède les spectacles, phase créatrice, d'essais et d'idées.

## **1.2 : Le statut des données**

La nature du terrain d'investigation répond souvent à quelques questions concernant la recherche. Ainsi, dans cette recherche nous avons des données de nature qualitative, une perspective conceptuelle pragmatique (axée sur la dynamique des sujets et de leur corps) et une non-participation au processus de création des sujets de recherche tout en intégrant leur atmosphère de travail. Cette recherche souhaite établir la logique pragmatique d'une troupe d'acrobates lors de leur processus de création. Cela demande donc que soit prise en considération l'interprétation de leur pragmatique et donc la compréhension de leur vocabulaire. Dans cette recherche, le vocabulaire de la troupe a un statut

bien précis. Il est, à la fois repris et bonifié parce que le vocabulaire de la troupe leur convient parfaitement et contribue à leurs fins, mais il sert aussi de référence dans une analyse conceptuelle dans un autre contexte, académique ici. L'analyse lui donnera une autre expression qui le dépassera tout en y restant "fidèle". Ainsi les concepts sont égaux à la pratique de la troupe ainsi qu'à leur façon d'en parler, mais, en même temps, quelque chose s'y ajoute : une expression conceptuelle. Elle a pour but d'explicitier une logique implicite qui fait un avec le corps et son mouvement.

D'autre part, un lien de confiance doit être créé avec les sujets de recherche. Une des règles éthiques de cette recherche est donc de ne pas intervenir dans l'atmosphère de création, et de respecter les sujets de recherche et ce qu'ils révèlent. Nous verrons plus loin que l'atmosphère de création est importante pour l'émergence de la création elle-même. Les sujets sont donc les meilleures indications pour découvrir leur dynamique et leur pragmatique dans l'aventure qu'est la création d'un spectacle de cirque contemporain. C'est pourquoi certaines méthodes de la recherche sociale sont invoquées.

Puisqu'il s'agit d'identifier les conditions d'émergence des Figures, peu importe ce qu'elles sont, car ce qui nous intéresse ici n'est ni la liste exhaustive des Figures au cirque contemporain, ni leurs effets, mais bien leurs conditions de création avec une perspective qui doit toucher au plus près les corps sans les troubler, les données de recherche ne peuvent avoir qu'une nature qualitative. C'est pourquoi, le contact avec les sujets de recherche doit être construit de manière progressive afin d'établir un lien de confiance de qualité. Le but étant

de ne pas perturber le processus de création, tout en percevant un maximum de son organisation, la première étape du terrain de recherche est de construire un lien de confiance et de percevoir peu à peu la pragmatique des corps performants en devenir Figure.

Le terrain de recherche a donc comme rôle principal d'apporter une assistance conceptuelle pour appliquer une pragmatique observée, expliquée par les sujets de recherche, et documentée par des images photographiques, qui permettront d'identifier plus précisément le diagramme du cirque et du corps performant à l'aide de définitions tirées directement du terrain. Il est donc primordial de comprendre le scénario de vie des sujets pour être sûr des définitions qu'ils donnent à leur vocabulaire et de leurs possibilités de prolongement conceptuel.



## 2-PRÉSENTATION DU TERRAIN DE RECHERCHE

Pour réfléchir à la pragmatique de la Figure, il faut se trouver là où elle a lieu mais aussi là où elle se prépare à naître. Quelle que soit sa forme, il faut pouvoir la cerner lorsqu'elle se prépare de manière répétée pour s'inscrire dans une réalité future qui doit être bien plus que probable mais réelle. La Figure, ou le saut acrobatique, est depuis longtemps retenue comme une forme d'exploit, par la ferveur populaire, le record sportif étant une autre forme célébrée par les médias. Lors des occasions qui sont données pour que l'exploit se produise, il est réellement notable la plupart du temps.

Pour parfaitement maîtriser les mouvements qu'il doit exécuter, le corps passe par des milliers d'heures d'entraînement. C'est pourquoi, la Figure se prépare en dehors de ces occasions de spectacle, elle s'insinue dans les corps des acrobates bien avant, durant les entraînements et les résidences de création. Le terrain de recherche s'est tenu durant deux résidences de création de la jeune troupe de « Traces ». La première a eu lieu en Juin 2006 à l'école de cirque de Verdun et la seconde en Octobre 2006 à la TOHU, juste avant la présentation en première mondiale du spectacle « Traces ». Les deux périodes de recherche ont été approximativement d'un mois chacune.

## **2.1 : L'émergence de la dynamique de création/action des sujets de recherche.**

En 2002, le collectif de cirque les « 7 doigts de la main » se forme avec en son sein sept artistes de cirque désireux de travailler ensemble afin de créer un spectacle original de cirque contemporain. Le cirque fait depuis longtemps partie de la vie et de la carrière de ces personnes qui se sont toutes rencontrées au Cirque du Soleil. Six ans après la création de leur collectif, ces artistes sont allés bien au-delà d'un seul spectacle performé dans les quatre coins du monde. Ils ont créé deux autres spectacles de cirque : « Traces » et « La vie ». Pour la création et l'interprétation du deuxième spectacle, « Traces », les « 7 doigts de la main » ont fait appel à cinq jeunes acrobates sortant de l'école de cirque de Montréal. Ainsi, les 7 doigts originaux collaborent avec cinq autres artistes qui interprètent le spectacle « Traces ». Tous les 7 doigts originaux ne collaborent pas de la même manière : Shana Carroll et Gypsy Snider sont les chorégraphes de « Traces » tandis que leur entraîneur acrobatique est Sébastien Soldevilla. Les autres membres du collectif participent à la création du spectacle seulement comme des conseillers ponctuels.

Comme le collectif d'origine, les acrobates de « Traces » ont passé une grande partie de leur vie avec le cirque et/ou l'acrobatie. Ils se connaissent d'ailleurs tous depuis plusieurs années ayant fait la même école de cirque. Les garçons viennent de San Francisco où ils ont grandi ensemble. Une fois à l'école de cirque de Montréal, ils rencontrent Héloïse, la cinquième acrobate du spectacle. Tous les jeunes de « Traces » entretiennent des liens étroits depuis

longtemps avec les chorégraphes car elles ont été dans un premier temps leurs professeurs à l'école de cirque. Ainsi, un collectif d'acrobates, grâce à son succès, donne la chance à cinq jeunes autres acrobates de créer et de performer leur propre spectacle de cirque contemporain. De nombreux mois de préparation et de création ont été nécessaires avant de présenter officiellement le spectacle « Traces » pour la première fois à la TOHU le 25 octobre 2006.

La dynamique est donc qu'un groupe d'acrobates confirmés collabore avec de jeunes acrobates dans la création d'un spectacle de cirque contemporain. Le spectacle « Traces » interprété par ces mêmes jeunes qui sont guidés, tout au long du processus, par des acrobates d'une expérience multidisciplinaire et d'envergure internationale pour aboutir à la présentation d'un spectacle qui comporte des Figures acrobatiques accomplies à chaque fois de manière fluide.

## **2.2 : L'affirmation d'un projet de création**

Pour comprendre le projet de création «Traces » des 7 doigts de la main, il faut se pencher sur les origines de certains membres de ce collectif. En effet, les chorégraphes de ce spectacle, Shana Carroll et Gypsy Snider, sont toutes deux américaines, et elles ont été très affectées par les attentats du 11 septembre 2001. Cet événement a en quelque sorte provoqué une prise de conscience pour ces deux artistes qui ont alors compris que tout le monde était vulnérable et qu'une telle catastrophe pouvait se reproduire à une échelle beaucoup plus grande et peut-être affectée la terre entière. De cette constatation quelque peu funeste, une question a surgi : « Que pourrait-on faire si une telle catastrophe se produisait

pour laisser un héritage à ceux qui survivrait pour reconstruire une civilisation ? »

Au sens large, la réponse que les chorégraphes apportent à cette question est l'art. Et, comment peut-on laisser de l'art ? Et bien en laissant des traces. D'où le nom du spectacle. Ce questionnement apporte aussi des thèmes, comme l'urgence, le temps qui passe, l'ambiance de catastrophe, le désordre et la chaos. Ainsi pour laisser des traces, il est nécessaire de s'exprimer avec ce dont le corps est capable (danse, chant, discours, dessin, mouvement).

Cela constitue donc le point de départ du projet de création du spectacle « Traces ». C'est aussi pourquoi, les acrobates du spectacle ont construit des numéros à l'aide d'objets contemporains comme des skateboards, un ballon de basket, des chaises afin de témoigner de leur époque et de leur histoire personnelle. Par conséquent, un élément essentiel du spectacle est le fait que les acrobates de « Traces » se présentent au public sans aucune façade. Ils n'incarnent aucun personnage, ils sont juste et simplement eux-mêmes avec leurs qualités et leurs défauts, et se présentent ainsi au public.

### 3-LES MÉTHODES DE RECHERCHE

#### 3.1 : L'observation

Les premières observations du processus de création ont permis de constater que le spectacle était déjà à un stade avancé. La plupart des numéros étant construits, les efforts de création se concentraient sur les liens à faire entre les numéros, sur certains détails du spectacle, et sur deux à trois numéros à finaliser. Cette première constatation peut à première vue paraître dramatique pour la recherche, mais elle ne l'est pas du tout. D'une part, la question principale est la pragmatique des corps, et par conséquent, les corps ont rôdé leur pragmatique d'action, ils sont plus entraînés et ont l'habitude de l'être ensemble (il est important de garder à l'esprit le côté acrobatique ici), cela constitue donc un point positif pour la recherche qui a exactement sous les yeux la dynamique depuis longtemps mise en place. D'autre part, les sujets de recherche travaillent ensemble depuis plusieurs mois, ce qui signifie une fluidité dans leur dynamique de création qui devient donc plus facile à observer.

En effet, rentrer dans l'intimité de la création peut parfois être difficile lorsqu'il s'agit des premières phases où les sujets cherchent leurs émotions dans leur histoire intime et personnelle. Par exemple, un numéro du spectacle est construit sur un texte dédié à un père décédé. Ainsi, il est plus facile d'avoir recours aux récits des sujets lors des interviews afin de ne pas perturber leur intimité, ce qui aurait pour conséquence de briser le lien de confiance entre le chercheur et les sujets. Enfin, puisque tout n'est pas à créer, ce qui le reste est plus souvent travaillé, multipliant les possibilités d'observations. Ainsi le

numéro des chaises restait encore à créer pour sa plus grande partie, ce qui a donné lieu à l'observation de leur méthode de création de manière claire et précise.

Un autre pan du processus de création est l'acrobatie. Une grande partie des observations s'est donc concentrée sur les périodes d'entraînement qui montrent la pragmatique des acrobates qui accomplissent leurs Figures de façon répétée. Cette partie a permis de mettre à jour les conditions de timing, de tempo, et de concentration pour atteindre la fluidité de la Figure acrobatique mais aussi la préparation psychologique et l'apprentissage du corps avec la création de réflexes.

### **3.2 : Les entrevues semi-dirigées**

Les entrevues semi-dirigées ont également été l'occasion de découvrir les histoires de vie de chacun des protagonistes du terrain pour une reconstitution plus globale de leur parcours acrobatique, de leur culture partagée du milieu du cirque, de leur dynamique processuelle dans le processus de création. Des entrevues semi-dirigées sous forme de conversations ont été faites selon des thèmes. Lors de ces entrevues, les thèmes de discussion abordés étaient les choix artistiques du spectacle, les séances d'entraînements, et l'historique de la collaboration artistique. Délibérément, les questions étaient larges afin que les sujets de recherche abordent l'entrevue de manière confiante et parlent spontanément de leur histoire acrobatique, artistique, voire personnelle.

Le but est que les sujets utilisent leurs propres mots pour décrire ce qu'ils expérimentent en les incitant à s'attacher à un exemple concret de leur expérience afin que leur récit soit source de données pertinentes et constructives pour la problématique de recherche. Cela est un enjeu majeur pour obtenir une synthèse conceptuelle de qualité. Ce résultat dépend souvent de plusieurs facteurs comme le lien de confiance entre le(s) sujet(s) de recherche et le(s) chercheur(s), la nature du terrain de recherche, l'éthique de recherche. Cependant, une méthode très utile en entrevue est la (re)mise en contexte qui devient déterminante, avec un bon lien de confiance, à entrer dans une rétrospective concrètement exprimée par le(s) sujet(s). Lors des entrevues, la remise en contexte a été d'autant plus facile après plusieurs jours d'observation. Par la même occasion, cela a été le moment idéal pour demander des précisions de définition sur le vocabulaire commun, mais qui ne l'est que pour eux, utilisé à répétition par la troupe.

L'observation et les entrevues se sont aussi combinées dans la découverte et la compréhension des résultats de recherche. L'observation est un excellent moyen de palper la construction de sens, au sens de sensation, et, par voie de conséquence, l'influence des forces et des dynamiques avec lesquelles leur corps se coordonne durant la Figure et, le processus de création. Mais à ce stade-ci, ce n'est pas encore un résultat de recherche concret pour la recherche même si quelque chose de l'ordre de la sensation est très présent. Il faut aller plus loin dans la compréhension du terrain de recherche et, obtenir une explicitation de la part du sujet de recherche durant le(s) entrevue(s). Dans cette

perspective et avec la méthode de la remise en contexte, les entrevues ont donné l'occasion aux sujets d'expliquer le nexus des mouvements, les points clés par lesquels leur corps passe. Les entrevues ont donc été une source de compréhension essentielle dans cette recherche.

La première entrevue a aussi joué un rôle majeur dans la construction du lien de confiance. Elle avait comme objectif de rendre le terrain de recherche rapidement compréhensible en prenant connaissance des dynamiques relationnelles entre les membres de la troupe. Le choix de la première entrevue a été de se tourner sur la seule fille de la jeune troupe de « Traces ». Plusieurs points en commun favorisaient le rapprochement : une langue, le français, et une culture commune, celle de la région parisienne. Les points communs rendent le contact et le lien de confiance plus facile à établir entre deux personnes. Ce même rapprochement humain a permis de comprendre rapidement l'ensemble des relations agissant au sein de la troupe de mon terrain de recherche d'une manière claire et efficace.

### **3.3 : La photographie**

La prise de photographies a servi à documenter et à illustrer le mouvement des corps d'une part, mais aussi à développer une logique d'observation, un œil tourné vers le mouvement des corps, d'autre part. Il est intéressant de remarquer que les photos, images fixes, fondent un paradoxe qui pourra peut-être se révéler pertinent pour le questionnement de cette recherche.



En effet, percevoir du mouvement dans une image fixe, tout comme la peinture de Bacon est quelque chose de paradoxal. Cependant, la prise de photo constitue un nœud sensible, dans le sens où la prise de photographies suppose une posture de photographe, ce qui pourrait interférer avec celle de l'observateur, pourrait-on dans un premier penser. Mais bien d'autres anthropologues ont utilisé la photographie et la vidéo pour leur documentation scientifique. Ainsi, d'autres perspectives que l'observation et les entrevues peuvent aussi être la source de découvertes. Le point central d'observation restant toujours le corps dans des moments de préparation de la Figure, tous les moyens pour répondre aux questions de recherche doivent être envisagés.

## TROISIÈME CHAPITRE :

### LES DONNÉES DE RECHERCHE

Ce chapitre sera organisé selon deux directions majeures qui ont guidé la méthodologie de recherche. La première semble de prime abord plus générale et concerne la création du spectacle dans ces effets esthétiques et dans sa chorégraphie. La deuxième est plus circonscrite aux périodes d'entraînement acrobatiques et se concentre par conséquent sur les mouvements du corps et tous les petits détails qui permettent de comprendre la fluidité de l'exécution de la Figure.

#### 1-LA CRÉATION DU SPECTACLE

##### **1.1 : L'ambiance de création**

L'ambiance de création a été observée, discutée avec l'une des chorégraphes en entrevues et, fait partie d'un espace senti empiriquement. Elle se définit comme une atmosphère dans laquelle la troupe a travaillé durant la première partie du terrain de recherche. Comme un air respiré, il contamine tous les membres, comme un cercle intime, il ne doit contenir qu'eux. En entrevue, la chorégraphe en a parlé en ces termes :

*« En général, c'est sûr qu'il y a une atmosphère de création. Il faut qu'on se sente dans ce mode de création. Par exemple, parfois Mimi voulait s'entraîner et eux, ils regardaient et c'était dur de vraiment garder le « focus » pour ce que tu es en train de faire parce que ça prend beaucoup de « focus » pour faire des choses créatives, même*

*plus que dans l'entraînement. Parce que dans l'entraînement cela se fait tout seul. Si tu vas sauter dans un cerceau, tu fais le « focus ». Alors c'est plus difficile de garder, c'est l'atmosphère quand c'est quelque chose qui est plus subtil et créatif mais c'est plus essentiel parce que si tu n'es pas impliqué dedans comme émotionnellement. Comme je parlais des improvisations, les improvisations des fois, je voulais vraiment faire des trucs avec eux pour aller plus loin dans l'émotion, dans la dramatique et ils n'étaient pas impliqués, ils n'étaient pas dedans, et c'est une perte de temps totale.»<sup>23</sup>*

L'atmosphère de création se crée à la fois par des aléas externes aux corps des acrobates, par eux-mêmes, et aussi par les méthodes qu'ils mettent en place. Pour parvenir à ce mode de création efficace, les résultats démontrent que l'ambiance résulte d'un processus qui se dynamise entre des hasards, des conditions d'être et des techniques pragmatiques. Elle engendre un espace physiquement ressenti à la fois par les artistes qui jouissent de sa protection et par les observateurs éventuels, dont l'œil du chercheur, qui y sont confrontés. Toujours dans la même entrevue, la chorégraphe confie à propos des techniques:

*« Tu sais, il y a beaucoup d'exercices de jeu qui sont faits pour faire cela. Et, les exercices de confiance, quand tu prends tes premiers cours de jeu, on fait des trucs comme il faut que tu tombes dans les bras des gens avec les yeux fermés et la face en haut. Des trucs pour faire un genre de confiance entre les gens juste pour se faire approcher. (...)Mais ça, on n'a pas trop fait quand tu étais là, c'est plus au début. Pendant cette période, les jours, on était chez*

---

<sup>23</sup> Entrevue de Shana Carroll, chorégraphe, p.12

*Sam parce qu'il y avait quand même une semaine ou plus où on n'était pas encore à Verdun, on n'avait pas l'espace. Les journées où on n'avait pas d'espace, on était chez Sam, et comme on n'avait pas d'espace pour l'entraînement, on a décidé de « focuser » sur des exercices comme cela, de jeux et tout.»<sup>24</sup>*

Mises en place à huit clos, ces techniques ne peuvent cependant pas fonctionner si le « focus » n'est pas présent pour chacun des acrobates. Le « focus », terme anglais utilisé très souvent, met l'accent sur la concentration, la présence et l'implication émotionnelle de l'acrobate dans l'espace contenant l'écoulement du temps de création. En effet, leurs résidences de création n'ont d'autre but que de fixer un spectacle pour des interprétations répétées performées par ces jeunes artistes de cirque.

## **1.2 : L'espace-temps de création**

L'espace-temps de création a été observé durant le terrain. La création implique nécessairement une préparation mentale avec la mise en place du lien de confiance entre les artistes et une présence émotionnelle de tous les instants avec la concentration. Cet espace-temps de création a été très dense et prolifique avant le terrain de recherche. Durant la recherche, il a seulement été observé les quelques derniers numéros qui devaient être créés pour la première mondiale du spectacle. Ainsi, ces données ont permis de révéler que la disponibilité émotionnelle et corporelle font partie de l'émergence de l'espace-temps de

---

<sup>24</sup> Entrevue de Shana Carroll, chorégraphe, p.14

création, et, par la même occasion, de l'activation des possibilités de mouvements et d'idées engendrés par les hasards et les aléas de l'improvisation. Par exemple, pendant la création du numéro des craies, un accident devient sujet de discussion, puis à improvisation. Ce processus d'essai et erreurs avec des discussions devient une recherche-crédation. Chaque idée suggérée est presque systématiquement essayée. Le rôle de la chorégraphe est plus de canaliser les idées, les énergies plutôt que d'imposer une mise en scène prédéfinie et interchangeable car tout le monde est très impliqué dans la création.

Cette pragmatique de création a été vue à répétition donnant ainsi le caractère de redondance pertinent pour affirmer que la création a aussi été un processus accueillant les hasards comme des possibilités créatrices souvent utilisées dans des discussions ou des essais empiriques en mouvement. Le rôle de la chorégraphe est souvent dans ce processus d'initier ou de lancer la première idée dans un va-et-vient de propositions et de fixer le statut de version finale en argumentant souvent avec les effets esthétiques provoqués par les mouvements des acrobates.

Les caractéristiques recherchées les plus souvent employées ont été la fluidité des mouvements, leur logique, et le positionnement des corps les uns par rapport aux autres sur l'espace scénique. L'apport d'un regard esthétique extérieur aux mouvements des acrobates est si primordial qu'il a été observé que lorsqu'ils créent sans la chorégraphe, ils s'enregistrent souvent avec une caméra. Cette technique réactive la fonction de vision car, par la suite, le cerveau des acrobates enregistre les images captées par la caméra, ce qui leur permet

d'apprécier de l'extérieur l'esthétique des enchaînements de mouvements qu'ils viennent d'effectuer. La fonction de témoin est donc présente dès le début de la création.

### **1.3 : La pragmatique de création**

La pragmatique de création est ainsi ce qui permet de faire émerger l'ambiance et l'espace-temps de création à l'aide des actions empiriques et d'une présence émotionnelle. Elle est également dynamique car elle évolue avec et dans les corps des acrobates qui passent à travers le processus de création qui comprend le développement de la confiance au sein du groupe avec les méthodes ludiques exprimées durant les entrevues, la proposition d'idées et leur mise en pratique quasi immédiate et enfin l'ouverture aux aléas et aux regards des chorégraphes.

La pragmatique de création devient ainsi le canal d'actualisation des potentiels sous-jacents dans les propositions esthétiques des chorégraphes d'une part, et, contenus dans les corps, le vécu et les émotions des acrobates d'autre part. Lors d'une entrevue avec l'une des acrobates, la pragmatique de création et de développement d'un numéro a été abordée :

*« Au début, on a simplement fait des improvisations, à deux sur scène avec une musique. Pas forcément avec un gros sujet parce que quand tu fais des improvisations, le plus que tu te restreins sur un thème, plus que tu réfléchis, et plus tu es coincée dans tes réflexions. Donc, on mettait juste de la musique, puis c'était vraiment juste comme gestuel qu'est-ce qui se passe. Puis j'en ai en*

*vidéo, puis, il y a des fois où ça marche pas forcément bien, puis l'énergie était pas trop là. Puis, il y a des fois où soudainement, il se passe 15 000 trucs. (...) En fait, on crée, comme on fait beaucoup d'improvisation, après les choses qui sont intéressantes dans chaque improvisation, on va essayer de les retravailler, de les faire évoluer. Comme au lieu d'avoir un mouvement, on va essayer de mettre quelque chose avant, quelque chose après, de trouver. Puis, une fois que tu as plein de séquences, tu fais un puzzle, tu mets tes séquences, tu trouves une musique. »<sup>25</sup>*

La pragmatique de création implique elle aussi des techniques comme l'improvisation, l'inspiration d'une musique ou d'une émotion en particulier. Comme le souligne l'acrobate, le corps ne se lance pas ici dans la réflexion, mais se laisse emporter dans ses mouvements pour parvenir à l'émergence d'enchaînements esthétiquement intéressants et pertinents pour le numéro en question. Elle repose donc sur une disponibilité corporelle à performer des mouvements sans contrainte et sans peur du jugement extérieur. Il faut donc que l'ambiance de création se réactive à chaque fois provoquant ainsi un espace-temps de recherche-crétion.

---

<sup>25</sup> Entrevue de Héloïse Bourgeois, artiste de cirque, p. 9.

## 2-LES ENTRAÎNEMENTS ACROBATIQUES

Une attention particulière a été portée aux entraînements acrobatiques aussi bien dans l'observation que comme thème dans les entrevues et surtout aussi comme moment privilégié pour faire apparaître les Figures des corps performants en mouvements. Les fruits de cette partie du terrain de recherche sont nombreux, et vont, pour certains, directement rejoindre les préoccupations de recherche à travers l'expression et la formulation de concepts. Dans un premier temps, une mise en contexte des entraînements sera présentée. Dans un deuxième temps, ces résultats se regroupent autour de l'action du corps pour présenter les conditions d'être du corps lors de l'exécution de sa Figure.

### 2.1 : Présentation des entraînements acrobatiques

L'observation a tout d'abord démontré un modèle très simple d'entraînement acrobatique qui commence par des échauffements et de la musculation, qui se poursuit avec des sauts acrobatiques entrecoupés d'étirements. Ils sont toujours dirigés par le même entraîneur qui vient spécialement tous les jours pour superviser les jeunes du spectacle « Traces ». Les entrevues ont permis de mettre à jour que les jeunes apprécient et ont confiance en leur entraîneur :

*« On a tous confiance en lui, dans ce qu'il a dit. (...) Parce que c'est 50 % dans la tête la plupart du temps, si tu as peur ça ne va pas marcher, ou si tu n'as pas confiance. Puis, en plus, il*



*connaît, il vient de l'acro-sport, il connaît le main à main. Il a été trampoliniste. Il connaît l'acrobatie bien. Puis, on s'aide. »<sup>26</sup>*

D'un autre côté, le respect est mutuel entre l'entraîneur et ces jeunes acrobates : *« Mais je les pousse aussi et puis ils me font confiance. (...) L'avantage que j'ai c'est que j'ai un respect par rapport à eux. »<sup>27</sup>* Le rôle de l'entraîneur est donc primordial dans la dynamique des entraînements car il est constamment en train de pousser, de conseiller, de dialoguer avec les acrobates. Le rythme de l'entraînement est complètement entre ses mains ainsi que la réussite des Figures durant les spectacles :

*« Mon rôle, un peu, c'est que l'aspect technique, quand je dis technique, c'est acrobatique/technique, faut qu'il fonctionne dans le show coûte que coûte. Donc quand j'y vais, je te dirais, j'y vais...pfff, moi je te dirais j'ai eu pas mal de mauvaises expériences avec des entraîneurs, énormément, donc j'ai appris de ça, du point de vue comportemental parce que c'est 50 % psychologique et 50% de technique, un petit peu, surtout avec eux. »<sup>28</sup>*

Les entraînements acrobatiques ont un double objectif. Le premier est de construire des Figures en augmentant la difficulté technique afin de parvenir à l'actualisation de Figures jamais vues auparavant. Le deuxième est d'obtenir une stabilité dans la Figure, et ce, durant l'entraînement à travers la répétition pour acquérir un pourcentage élevé d'actualisation de la Figure. Le rôle de

---

<sup>26</sup> Entrevue de Will Underwood, acrobate, p.6

<sup>27</sup> Entrevue de Sébastien Soldevilla, entraîneur, p.3

<sup>28</sup> Ibid. p.1

l'entraîneur est alors de conseiller les acrobates pour que le bon mouvement s'incrute dans le corps lorsque l'acrobate s'élance au départ de la Figure.

*« Il y a un truc par rapport à l'entraînement et aux figures techniques, c'est qu'il y a jamais de bonnes surprises. Tu ne seras jamais plus haut en show que tu l'es à l'entraînement. Si une figure ne passe pas à l'entraînement, elle ne va pas passer en show. Tu comprends ? Et le but du jeu, c'est d'arriver à un pourcentage élevé. Dans le cirque, t'es jamais à 100% de n'importe quelle figure acrobatique, il y a toujours du risque de rater. C'est pour ça que les gens, ils viennent voir ça. Le but du jeu, c'est de minimiser, c'est de passer à une figure que tu fais 1 fois sur 2, à une figure que tu fais 9 fois sur 10. Et ça, ça demande beaucoup de travail, ça demande beaucoup de persévérance parce que ce n'est pas toujours facile. Surtout... Je veux dire, il n'y a pas beaucoup de reconnaissance à l'entraînement, en tant que tel. Il faut aimer s'entraîner, mais ça ne t'apporte rien sur le moment. »<sup>29</sup>*

Durant les entraînements acrobatiques, toutes les Figures sont répétées afin que les acrobates puissent les actualiser pendant le spectacle. Tous les acrobates du spectacle « Traces » maîtrisent de trois à quatre appareils ou techniques de cirque : le main à main, les mâts chinois, les cerceaux chinois, l'acrobatie, la roue, la strappe de tissu<sup>30</sup>, augmentant ainsi les Figures produites durant le spectacle. De plus, selon la phase où ils se trouvent par rapport aux spectacles - soit une phase loin du spectacle qui laisse de la place et du temps pour la création de nouvelles Figures, soit une phase dite de pré-spectacle où

---

<sup>29</sup> Ibid. p.1

<sup>30</sup> Voir annexe 1 pour les photos illustrant ces différents appareils ou disciplines.

l'emphase est mise sur la répétition des Figures, la dynamique des entraînements change quelque peu. Dans la première, la création de Figures, le conditionnement physique prennent plus de temps, tandis que dans la seconde, l'emphase est portée sur la répétition de la Figure. Les acrobates s'entraînent soit en solo, soit en duo, ou encore en groupe. En effet, le spectacle comprend divers moments acrobatiques où selon les numéros, un ou plusieurs corps actualisent les Figures.

L'objectif recherché durant les entraînements est donc une maîtrise du corps dans le mouvement. À cet effet, des réflexes sont mis en place afin que le corps s'accorde avec l'impulsion de son action.

*« Oui, c'est une mémoire physique. Tout ce qu'on fait en acrobatie, ça ne peut pas passer par la tête, ça ne passe pas par une réflexion, ça devient du réflexe. C'est pour ça qu'il y a autant de répétition que ce soit en gymnastique, en cirque, en jonglerie. Ce sont des mouvements que tu ne peux pas réfléchir, ce sont des mouvements qui se font automatiquement. »<sup>31</sup>*

Cet ordre de réflexe s'apprend et se renouvelle chaque fois grâce à des actions qui sont toujours les mêmes dans leur intensité et dans leur qualité. Ces actions composent une grande partie du devenir Figure. En mouvement, le corps ne peut que se laisser emporter dans le flux des forces intérieures et extérieures de lui-même, l'opérationnalisation du réflexe consiste donc à marquer l'intensité et la qualité du mouvement dans le

---

<sup>31</sup> Entrevue de Sébastien Soldevilla, entraîneur, p.6

corps. Cette réactivation du réflexe se révèle dans les premiers mouvements du corps de l'acrobate lorsqu'il fait apparaître la Figure. Comme des entre-deux, ils fixent les multiples points du diagramme que la Figure va emprunter.

L'observation a permis de noter des actions répétées de commencement de la Figure sans qu'elle soit cependant complètement accomplie par le corps. Par exemple dans le saut simultané de deux acrobates entre des cerceaux verticalement alignés, la plupart du travail accompli est fait sans sauter dans les cerceaux mais dans la course de départ et dans le rythme des élancements<sup>32</sup>. La photographie a exploité les prises de vue qui permettent aujourd'hui de mieux comprendre les enjeux et les difficultés d'une Figure. Les entrevues ont permis d'obtenir l'énonciation et la définition des concepts centraux de cette phase d'opérationnalisation du réflexe.

## **2.2 : Le tempo et le timing**

Le timing et le tempo sont des pratiques répétitives des entraînements qui impliquent des changements de vitesse, des intensités de mouvement, mais aussi la prolongation des enchaînements de mouvements du corps qui, au bout du compte, provoque l'apparition de la Figure. Structuellement, le timing et le tempo sont une nécessité à l'actualisation de la Figure. Ils sont sa préparation. Durant le terrain de recherche, la

---

<sup>32</sup> Voir Annexe 2

pratique répétant le timing et le tempo a été observé bien plus souvent que la Figure elle-même.

En entrevue, l'entraîneur a ainsi défini le tempo :

*«Le tempo, c'est ce qu'on appelle une compression, c'est la pré-figure. Une figure, c'est un salto dans les airs, une rotation. Ben le tempo, c'est la compression qu'il y a avant.»<sup>33</sup>*

La Figure a donc besoin de sa pré-figure pour s'actualiser. La pré-figure comporte selon la définition donnée par l'entraîneur une compression de la force et de la vitesse du mouvement. L'amplitude et la vélocité de la Figure vont donc dépendre de cette compression. Ce moment a été décrit par les acrobates comme étant primordial. C'est ce à quoi ils pensent et se concentrent avant de se lancer dans leur mouvement.

Le timing n'a pas été défini avec la même clarté que le tempo, les mots pour en parler ont été les suivants :

*« Le timing, ça concerne les figures de groupe. (...) Quand tu as 2 personnes, c'est vital, et c'est 80 % de la figure, que ce soit la même, que le timing soit le même, soit identique. (...) Il faut que ça fasse « pam, pam », Il faut que Will tape juste avant Brad, mais un petit peu avant. Tu sais, il y a une zone qui est de l'ordre du 100è de seconde, même pas de la seconde. Une seconde et...ils sont morts. C'est « pam, pam », si ça fait « pam...pam », c'est foutu. Donc il faut du timing. »<sup>34</sup>*

---

<sup>33</sup> Entrevue de Sébastien Soldevilla, entraîneur, p.6.

<sup>34</sup> Ibid. p.4 et 5.

Le timing semble se tourner vers les notions de rythme entre deux ou plusieurs corps. Pour accomplir une Figure, les deux corps qui ensemble font apparaître la Figure, doivent se coordonner dans le rythme de mouvement que la Figure requiert. Ainsi, pour les deux acrobates sautant en même temps dans les anneaux, le rythme est de l'ordre du 100<sup>ème</sup> de seconde. Pour les Figures de main à main, le timing se situe dans l'impulsion donnée par le porteur lors du départ du saut et, en même temps, dans celle donnée à l'acrobate dans son propre corps. Encore une fois, un rythme du mouvement émerge dans les deux corps, et s'accorde avec les deux pour faire apparaître la Figure. Sans la réactualisation de ce rythme où la Figure se perçoit, c'est une Figure ratée avec l'accident qui peut survenir.

C'est ainsi que ces deux pratiques, le timing et le tempo, permettent au corps d'appréhender et de réactiver un réflexe qui rend possible la répétition de la performance et l'actualisation de la Figure. En retour, la répétition et la Figure ancrent dans le corps une mémoire de mouvement. Cette mémoire libère le corps de l'acrobate à la fois dans ses enchaînements de mouvement faisant sentir la fluidité de ce dernier, mais aussi dans la capacité à pouvoir visualiser son corps dans la discipline qu'il pratique pour imaginer d'autres Figures. La concentration est alors un facteur d'apprentissage très important dans l'acquisition de cette mémoire corporelle.

### 2.3 : La concentration et la mémoire corporelle

Les entrevues ont fait état de l'acquisition d'une mémoire corporelle pour les acrobates qui, grâce à elle, réussissent à se voir évoluer dans le mouvement d'une Figure sans pour autant l'actualiser :

*« Par exemple, en main à main, je l'ai la mémoire corporelle. Si on fait une figure, comme une improvisation, un mouvement chorégraphique, je vais me souvenir, j'ai juste besoin de fermer les yeux, puis je sais comment j'étais, ce que je voyais à ce moment-là. Mais là, dans la strape, je ne l'ai pas encore cette mémoire corporelle, parce que je fais les choses mais je ne me rends pas encore compte dans quel sens ma jambe est accrochée, où est-ce que la strape, elle est. Est-ce qu'elle est ici, ou là [elle bouge et marque des endroits par rapports à son corps]. Tu acquiers ça, juste en le faisant.*

*Mais tu développes quelque chose de psychologique inconscient. (...) Donc, c'est quelque chose d'inconscient que tu fais mais, pour t'en souvenir, il faut prendre la conscience de ce que tu fais. (...) Pour prendre la conscience de ça, il faut juste travailler sur ton appareil pour comprendre l'équilibre que tu as dans l'appareil. Dans les airs c'est vraiment différent qu'au sol. Et après, oui, c'est de la répétition, pour être capable de le faire, il faut juste que tu répètes. Tu vois la position dans laquelle tu t'installes. »<sup>35</sup>*

La mémoire corporelle s'acquiert après des heures d'entraînements dans la même discipline. Elle nécessite aussi une grande concentration de la part de l'acrobate pour apprendre à exécuter les mouvements en ayant le timing et/ou le tempo approprié(s). Donc, concrètement, elle dépend d'une

---

<sup>35</sup> Entrevue d'Héloïse Bourgeois, acrobate, p.14 et 15.

pragmatique de répétitions. Par la suite, la mémoire corporelle devient un outil primordial à la création. À la fois, elle permet de se souvenir des enchaînements de mouvements durant les improvisations, et, d'un autre côté, elle stimule l'imagination de l'acrobate dans l'invention de nouvelles Figures, l'addition de nouveaux enchaînements.

Lors de l'exécution d'un saut, l'acrobate se concentre sur le départ de son saut ou encore, se concentre en faisant confiance à sa capacité à être fort dans l'actualisation de la Figure, la mémoire corporelle lui permet ensuite d'enchaîner avec plus de fluidité son mouvement. Car le temps de la Figure qui est souvent de l'ordre de quelques secondes ne lui permet pas de réfléchir dans l'enchaînement, c'est pourquoi la mémoire corporelle est garante de l'acquisition des réflexes dont l'acrobate a besoin pour faire apparaître la Figure. *« Généralement, dans une figure, il faut que tu "focusses" sur le départ ou sur être fort. (...) Par contre ça demande une grosse, grosse, grosse concentration pour l'apprentissage. »*<sup>36</sup>

Un autre facteur qui permet d'acquérir la mémoire corporelle est incontestablement la répétition des séquences de création. La répétition est un outil qui permet au corps de conserver et de reproduire les mouvements créés durant les improvisations :

*« Tu vois c'est juste ça, c'est l'organisation, puis après tu enchaînes cela 40 fois par jour, puis après tu es capable de te laisser aller car tu sais ce qui se passe. Avec les répétitions, c'est de la mémoire pour ton corps. Puis après tu sais où tu peux pousser, où*

---

<sup>36</sup> Entrevue de Sébastien Soldevilla, entraîneur, p.8.



*il faut que tu attendes et aller plus doucement et tu trouves un moyen d'aller à 100%. »<sup>37</sup>*

Ces énonciations et définitions de concepts donnent lieu à un ensemble complexe de forces qui permettent de comprendre le diagramme de la Figure, l'objet du dernier chapitre. L'analyse conceptuelle sera donc conduite selon les perspectives développées au premier chapitre.

---

<sup>37</sup> Entrevue de Raphaël Cruz, acrobate, p.7.

## QUATRIÈME CHAPITRE :

### SYNTHÈSE CONCEPTUELLE

#### 1-UNE CONCEPTION DIAGRAMMATIQUE DE LA FIGURE

##### **1.1 : De l'apprentissage du pur mouvement à son intégration**

Réfléchir avec le concept de diagramme, tel qu'exposé au premier chapitre, a comme première conséquence l'abandon de la vision mouvante de la Figure comme point d'analyse. Dans une partie de la littérature consacrée au cirque, ces images mouvantes du corps ont hanté les esprits et ont abouti à des paraboles se limitant à l'image de l'exploit du corps, ou encore, à sa supériorité sur la Nature. Cette synthèse conceptuelle de la Figure propose une porte d'entrée vers la pragmatique entretenue dans le mouvement des corps pour parvenir à l'actualisation de la Figure au cirque contemporain.

Le concept de diagramme n'est pas celui de l'exploit de la Figure mais celui de sa pragmatique. La Figure, loin de se dévoiler par hasard, se prépare dans toutes ses occasions d'apparaître. Les données du terrain de recherche ont permis d'établir que toutes les phases de la préparation de la Figure lui permettent de développer son mouvement. Ainsi, la Figure n'a pas comme objectif, l'exploit, mais le pur mouvement. Au cours du temps, la Figure a été comparée à l'exploit, mais cette recherche tend à démontrer que la Figure a comme essence le pur mouvement tel que défini au premier chapitre.

Pour comprendre le diagramme de la Figure, la synthèse s'appuie sur les forces engendrant la Figure et s'organisant de façon processuelle et dynamique. Le processus et la dynamique, faisant apparaître la Figure, relèvent du domaine de l'invisible puisqu'il s'agit de ses conditions d'apparaître observées durant les entraînements. C'est pourquoi le visible de l'actualisation spectaculaire de la Figure, domaine de la présentation ouvrant la porte à la représentation, s'éloigne du concept de diagramme de la Figure. D'autre part, les premières observations de recherche ont montré un processus d'apprentissage et d'intégration par le corps du mouvement qui constitue la Figure.

L'observation des sujets de recherche a d'abord mis à jour un processus d'apprentissage du mouvement de la Figure qui se décompose en séquences de mouvements pouvant s'apprendre les uns après les autres, et séparément, dans un premier temps. Les mouvements sont d'abord confus, mais ils progressent en fluidité, grâce à la répétition et à l'exercice. En entrevue, l'entraîneur a souligné la nécessité pour l'acrobate de se concentrer sur le mouvement lorsqu'il est en train de l'apprendre pour que son corps puisse le comprendre et l'intégrer. La répétition est alors un moyen de progresser dans le processus d'apprentissage et d'intégration. Une méthode, employée par l'entraîneur, pour apprendre aux acrobates une nouvelle Figure s'appelle la « Part Méthode ». Dans un premier temps, elle a pour principe d'apprendre à l'acrobate des mouvements qui sont indépendants les uns des autres mais qui, par la suite, s'allient dans la compréhension du corps pour former un mouvement fluide et total, le pur mouvement de la Figure.

Henri Bergson écrit à ce propos dans son ouvrage *« Matière et Mémoire »* :

*« La répétition a pour véritable effet de décomposer d'abord, de récompenser ensuite, et de parler ainsi à l'intelligence du corps. (...) Un mouvement est appris dès que le corps l'a compris. »*<sup>38</sup>

Pour que le corps comprenne le mouvement qu'il doit effectuer dans le moindre de ses articulations et, il faut d'abord qu'il le décompose en séquences de mouvement. Mais s'il y a décomposition du mouvement par le corps, il doit ensuite y avoir une recombinaison du mouvement. La critique de Bergson sur la Figure repose sur l'idée que tout ce qu'il faut pour recomposer un mouvement est de mettre en séquence ses parties. En même temps, un "tout dynamique" les solidarise comme appartenant au même rythme. De la même manière, l'acrobate a besoin d'entrer dans le rythme de son mouvement pour le (re)développer. Le pur mouvement de la Figure est un mouvement qui a la potentialité de remettre et de faire tenir ensemble des points appartenant à différentes séquences.

C'est pourquoi, se concentrer est très important pour l'acrobate durant l'apprentissage car il doit faire épouser plus étroitement les différents niveaux et canaux sensoriels et moteurs, en "écoutant" plus les systèmes musculaires et en donnant plus de présence au mouvement que son corps a compris. On peut alors concevoir un élargissement de la conscience habituelle qui fait plus de place aux

---

<sup>38</sup> Bergson, H. *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* p.122.

automatismes du corps, lesquels deviennent cultivables par ce même élargissement. La “conscience du corps” de Gil prend ici toute son ampleur parce qu’elle permet au corps performant de l’acrobate de se mouvoir comme s’il n’y avait aucune distance entre son mouvement et sa pensée à la vitesse du réflexe.

Le corps traverse donc un processus d’apprentissage qui doit lui permettre de s’approprier le pur mouvement par sa compréhension complète en l’intégrant comme s’il s’agissait d’un réflexe naturel. La recomposition du mouvement par le corps coïncide avec son exécution qu’un tout dynamique fait tenir ensemble. L’intégration du mouvement passe d’abord par ses parties décomposées en séquences, puis par l’exécution d’une dynamique qui anime le mouvement dans sa globalité. Le dynamisme de la Figure, dont la base ressemble au réflexe inné, se conditionne lors des entraînements. Ainsi, le mouvement développe et module l’apprentissage et l’intégration de la Figure.

Pragmatiquement, cela implique que le réflexe ne s’apprend pas car il est contenu dans le corps dès la naissance, mais que le pur mouvement en se développant et en se modulant dans ses répétitions peut y ressembler. Comment l’illusion se crée-t-elle alors ? C’est que le corps est le centre de tout un système nerveux qui décompose et recompose sans cesse dans une dynamique de mouvement. L’apprentissage, la compréhension et l’intégration du pur mouvement finissent par donner au corps une appréhension complète du pur mouvement à la fois dans les séquences de mouvements qui le décomposent et dans la dynamique qui la recompose. Puisque compris et entretenu par le corps

de l'acrobate, il s'agit alors d'un réflexe de seconde nature, d'un réflexe cultivé qui rejoint le fonctionnement immédiat qui caractérise le réflexe inné.

Durant l'entrevue, l'entraîneur a expliqué que le message moteur, lorsqu'il est compris par le corps, s'insinue en lui sans passer par le cerveau mais par la moelle épinière. Même si l'apprentissage active aussi d'autres fonctions du corps comme la vision, l'ouïe et le langage et que ceux-ci passent par le cerveau, ce dernier conserve toutefois sa fonction de coordination et d'intégration, sans doute, améliorée par la concentration de l'acrobate. Lorsque le corps comprend et répète à des milliers de reprises le mouvement de la Figure, la moelle épinière devient le nouveau centre de transmission nerveuse, court-circuitant ainsi le cerveau. À ce stade de maîtrise de la Figure, le message nerveux a une distance beaucoup plus petite à parcourir et les mouvements s'exécutent donc plus rapidement. C'est ainsi que le pur mouvement s'assimile à la vitesse et à l'illusion d'un réflexe. Cependant, ce n'est qu'un mouvement moteur s'intégrant dans le corps qui lui donne tout le potentiel de l'actualisation de la Figure.

En conséquence, cet apprentissage et cette technique apportent aux corps performants de nouvelles capacités. Les entrevues des acrobates ont révélé deux capacités qui sont acquises et développées au fur et à mesure de l'expérience grandissante des entraînements : la mémoire corporelle et l'imagerie mentale. L'une et l'autre sont liées dans la persévérance des entraînements qui les suscitent, dans la concentration mentale qui les suppose et, dans la répétition du mouvement qui les crée. La mémoire corporelle permet l'actualisation du

mouvement dans l'imagerie mentale de l'acrobate. C'est une réalité virtuelle en temps réel qui ne se réalise que dans le corps de l'acrobate. Ayant compris le mouvement, l'acrobate l'apprend, avant de pouvoir le répéter autant physiquement que mentalement. Cette imagerie permet l'actualisation mentale de la Figure autant dans le rythme réel du mouvement que dans le déplacement du corps dans l'espace. De plus, ces nouvelles capacités deviennent un outil supplémentaire de création pour les acrobates. En effet, ils sont alors capables de s'imaginer de nouvelles Figures grâce à leur mémoire corporelle qui peut les guider dans les possibilités des différentes séquences de mouvements s'associant ensemble dans un tout dynamique possible.

L'apprentissage du mouvement par le corps a de multiples conséquences. Dans un premier temps, à travers la décomposition, il doit amener à une compréhension du mouvement dans ses séquences. Puis, la répétition fait progresser le corps dans la compréhension et l'intégration des séquences, d'une part, mais permet aussi la recomposition des séquences dans le tout dynamique qui donne la fluidité de la Figure, d'autre part. Lorsque le corps a appris à recomposer le mouvement dans sa globalité, il peut ensuite le moduler, la mémoire corporelle et à l'imagerie mentale se développant par ailleurs. Après toute cette expérience du mouvement, les acrobates corporalisent la Figure dans l'action, dans la mémoire et dans l'imagerie mentale. Le diagramme est un soulèvement invisible du corps qui lui permet de créer des Figures.

## **1.2 : Un point remarquable à la puissance infinie : l'activation du mouvement**

La recherche a fait émerger deux concepts majeurs qui se déclenchent à la toute prémisses du mouvement : le tempo et le timing. Ces prémisses du mouvement donnent au corps l'opportunité de réitérer un pur mouvement en s'abandonnant dans un temps aussi court que son inspiration/expiration à une Figure du cirque contemporain. Concernant leur validité, ces deux concepts auraient attiré l'attention de n'importe quel chercheur étudiant ce collectif de cirque contemporain. En effet, ils se remarquent à la fois dans leurs répétitions récurrentes à chaque entraînement, et, dans la fréquence avec laquelle ils se retrouvent dans le vocabulaire de l'entraîneur et des acrobates.

Le tempo est la partie primitive du mouvement de la Figure, mais cependant, elle est pratiquée plusieurs fois à tous les entraînements, et, de manière systématique. Le tempo est simplement le départ du saut contenant la compression et la pré-accélération du mouvement qui actualisera la Figure. La compression et la pré-accélération sont la pré-Figure et elles contiennent toute la puissance et la potentialité du faire apparaître de la Figure. Plus précisément, la compression agit comme un ressort, le corps compressant le mouvement qu'il laisse ensuite se détendre. Plus le corps compresse, plus le mouvement est ample, et inversement. Mais la compression du mouvement ne suffit pas pour déclencher l'actualisation de la Figure, la pré-accélération doit l'accompagner.



La pré-accélération est utilisée comme concept par Erin Manning<sup>39</sup> dans son livre concernant les mouvements dansés. Pendant la pré-accélération du mouvement dansé, des micros mouvements, qui contiennent la potentialité de toutes les phases du mouvement dans la phase primitive, précèdent le pur mouvement. Le corps, en se compressant, se place dans le point d'entrée du pur mouvement de la Figure. À cet instant, la compression et la pré-accélération entraînent la saturation du corps par la virtualité de la Figure qui l'étire et le lance dans le mouvement à venir. La pré-accélération et la compression du mouvement ont besoin que tous les muscles et que toute la conscience du corps se coordonnent dans un même élanement. Parce que le tout dynamique de la Figure donne un rythme à plusieurs points de l'espace, le médium du corps, son mouvement, doit l'envahir dans les prémisses favorables au faire apparaître de la Figure. Les micro mouvements ont pour but de déborder vers le déclenchement du pur mouvement.

Par conséquent, le tempo constitue un point remarquable du diagramme où toute la virtualité de la Figure monte vers son actualisation. L'espace-temps de la compression et de la pré-accélération de la Figure donne au mouvement un double statut : il s'agit aussi bien d'une figure de pensée, ouvrant pleinement la conscience du corps (invisible), que d'une figure du mouvement, consacrant un devenir exploit(visible). Un bon tempo est garant d'une Figure tendant vers la réalité actuelle. À l'inverse, un tempo manqué ne provoque pas ce déclenchement des potentialités de mouvements s'enchaînant avec fluidité. La

---

<sup>39</sup> Manning, E. *Relations Scapes* (non publié)

définition complète du tempo dans cette recherche se formule de la façon suivante. Point remarquable du diagramme de la Figure à la puissance infinie, le tempo est le point de compression où la pré-accélération révèle l'amplitude et l'impulsion du pur mouvement. Par conséquent, le tempo est une pré-Figure du corps compressant pour mieux pré-accélérer l'actualisation du mouvement moteur contenu à la fois dans le corps et dans sa mémoire. La technique employée par l'acrobate n'a alors d'autre but que de réactiver ce pur mouvement qui dévoile la globalité et la fluidité de ce que le corps a compris et appris.

Le timing est un autre point remarquable. Le mouvement y prend aussi tout son essor pour une actualisation. Le timing est comme le rythme du mouvement donné par les corps. Il faut ici souligner que le timing s'applique à la Figure de groupe et, donc, ce concept s'applique à l'actualisation simultanée de Figures multiples. Pour réaliser une Figure de groupe, les acrobates doivent synchroniser leur pré-accélération et leur compression. Afin que la vitesse, la force et l'intensité du mouvement se déploient dans un tout dynamique fluide, les pré-accélérations et les compressions des multiples corps doivent s'accorder à chaque fois. Toutes ces qualités sont alors répétées et travaillées à l'entraînement pour que le rythme qui s'élance entre les corps soit harmonieux, approprié à la réalisation de la Figure. Une fois que celui-ci est compris et appris par le corps, il est répété sans cesse comme une phase de pré-actualisation de la Figure. Dans la Figure de groupe, le rythme (timing) donne toute son aisance à la Figure.

Ces deux concepts sont des points remarquables du diagramme de la Figure car ils sont des pré-requis pour son actualisation. Symboliquement, une pièce de monnaie, lancée en l'air, retombe sur un côté apparent, par exemple face. En même temps que le côté face est montré, il cache tout son contraire, pile. La tranche est ce qui permet de passer de l'une à l'autre face. Si la pièce tombe sur elle, un entre-deux se profile détaillant tout le champ des possibilités, ici pile ou face. La Figure bénéficie aussi de ce double statut, elle apparaît ou non. L'activation et la maîtrise du timing et du tempo transportent les corps dans le diagramme des forces qui fait apparaître la Figure. Ces deux notions, pragmatiquement apprises, comprises, et répétées, sont des points remarquables du diagramme car ils penchent vers l'apparition de la Figure, le déploiement d'un pur mouvement par le corps. Cependant, la pré-Figure et son rythme n'impliquent pas que la Figure soit exactement la même d'une occasion d'apparaître à l'autre. Par conséquent, le tempo et le timing rendent possibles une Figure, mais ils ont besoin du pur mouvement de corps de l'acrobate pour l'incarner.

Le tempo et le timing sont deux forces par lesquelles le corps performant passent pour retrouver le chemin de son mouvement moteur afin de réaliser la Figure. Ces moments précédant la Figure sont si importants qu'ils sont répétés plusieurs fois, encore et encore, à l'entraînement, d'une part, et qu'ils sont des exercices qui s'actualisent bien plus souvent qu'une complète Figure, d'autre part. Ce qui devient pragmatique est alors l'intensité de la préparation à entrer dans le pur mouvement. Même si les acrobates s'efforcent de toujours reprendre

le tempo et le timing correspondant aux conditions d'apparaître de la Figure, à chaque fois, elle est unique. Cependant, ces points remarquables du diagramme ne sont pas les seuls, il y a aussi l'arrivée ou le fait virtuel, mais non moins réel, de se concentrer sur le mouvement à incarner avant la Figure. Les points remarquables du diagramme de la Figure sont le départ, l'arrivée ou le sentiment d'être fort.

## 2-UNE CONCEPTION PRAGMATIQUE DE LA CRÉATION

### **2.1 : Une pragmatique qui fait le va-et-vient entre l'idée, la parole et l'action**

La création du spectacle « Traces » a d'abord commencé autour d'une table, par la mise en place des grands thèmes du spectacle comme l'urgence, l'ambiance de catastrophe, le temps qui passe équivalent à la mort, le fait de laisser des traces de vie pour ceux et celles à venir, les relations humaines. Ces thèmes ont été les paysages des improvisations et de la création de chaque numéro du spectacle. Les discussions qui ont précédé la phase de création du spectacle ont été très importantes parce qu'elles ont soudé tous les protagonistes dans une même ligne conductrice de création. Ce processus a donné l'occasion aux acrobates comme aux chorégraphes de travailler dans une création avant tout tournée vers la liberté d'expression et l'établissement d'un but commun. Ainsi, les chorégraphes ont laissé les acrobates jouer un grand rôle dans la constitution des numéros. Durant la résidence de création, tout n'étant pas décidé à l'avance, mais progressivement, la liberté de parole entre les chorégraphes et les acrobates pendant les improvisations a été pour une grande part génératrice du spectacle, et d'autant plus importante dans son succès. L'étape des rencontres autour d'une table a comme conséquence d'établir un champ clair de possibilité orienté vers la production d'une création commune avec des expertises similaires en acrobatie. Une autre conséquence de cette série de rencontres est la démonstration pour les chorégraphes et l'entraîneur, de la volonté et des capacités des acrobates à réaliser le but partagé. D'autre part, elles

ont aussi été le gage de l'appui des chorégraphes pour ces jeunes acrobates débutant leur carrière au cirque.

Concrètement, la première étape de cette création a été de se mettre d'accord sur une même cause, celle d'aller envers et contre tout vers la création d'un spectacle. Cette détermination commune a été produite par une entente éclairée qui avait sensiblement la même portée significative pour tous les sujets du terrain de recherche. Il est normal que dans ce processus, des idées se confrontent d'abord, pour se réconcilier ensuite dans un nouveau champ commun de création. L'échange verbal est alors absolument nécessaire pour que tous les protagonistes de la création du spectacle expriment leurs idées créatrices. Que serait un artiste sans action de création et d'expression ? Sans doute, pas grand chose. Ces discussions ont donc été primordiales pour déclencher une appartenance au Même et créer une volonté de création tendant vers le même point pour tous les sujets de recherche.

Une deuxième condition a été d'ouvrir les portes de sa sensibilité aux autres pour collaborer à la construction des improvisations sans se sentir en danger ou sans se sentir attaqué. L'objectif est de laisser le vrai apparaître sur scène. Dans cette recherche, le vrai est défini par la chorégraphe comme ce que les acrobates ressentent et non ce qu'ils prétendent ressentir, ce masque tombant trop rapidement sous leurs regards. Pour obtenir du « vrai » sur la scène, tout un travail d'ouverture a été fait, à huit clos, afin de permettre aux acrobates de mieux gérer leurs émotions autant en intensité qu'en appropriation. Une fois les

sensibilités explosées dans un espace-temps apaisant, les acrobates ont alors été plus à l'aise émotionnellement et sensiblement pour les délivrer sur la scène.

Enfin, lors des résidences de création, avant que les acrobates ne se lancent dans l'improvisation, les chorégraphes suggèrent des possibilités de mouvements par l'expression d'un thème, d'un sentiment, d'une ambiance ou encore, d'une musique. Une fois le travail de consultation, d'ajustement, de dévoilement et de confiance établi, la méthode de création devient simple pour peu que les acrobates s'impliquent dans leur expression aussi bien corporelle que verbale. À la fin de la séquence d'improvisation, les chorégraphes, ayant pris la place du spectateur, donnent les conseils et les directions afin de conserver ce qui est esthétiquement favorable au spectacle. Le spectacle s'est alors construit ainsi de suite : suggestion d'improvisation, improvisation, conservation de ce qui est esthétiquement beau et vrai. Tout au long de la construction et de la répétition des numéros, les chorégraphes ont donné des conseils aux acrobates afin de toujours améliorer ce dernier dans ses moindres détails. De cette manière, les chorégraphes avec leur appréciation esthétique ainsi que leur expérience du spectacle ont soulevé les bonnes improvisations, conseillé des séries de mouvements pour bâtir le spectacle, numéro après numéro.

Les chorégraphes se sont attachées à la partie esthétique du spectacle, tandis que la partie acrobatique a été développée par l'entraîneur. Les modes de création pour ces deux parties sont cependant demeurés les mêmes, avec l'improvisation et l'échange esthétique comme modes de création. En effet, les

acrobates ont besoin d'un œil extérieur pour apprécier leurs improvisations. La présence d'un témoin, même virtuel comme dans l'analyse de Deleuze sur les triptyques de Bacon qui contiennent très souvent un voyeur, est essentielle à l'actualisation de la Figure. En effet, une Figure ne peut se construire ou se créer, sans se voir, en tant que telle. L'élément esthétique est une partie prenante de la Figure car elle est assurée par la fonction de témoin virtuel. C'est pourquoi, elle n'est pas comme le fait extérieur d'un apparaître à un sujet qui regarde, mais un fait relationnel qui a absolument besoin du témoin pour assurer son esthétique.

Lorsque l'entraîneur ou les chorégraphes ne sont pas présents durant une improvisation, une caméra prend cette position d'œil extérieur. Ainsi, quand les acrobates improvisent seuls, ils se servent d'une caméra pour enregistrer leurs improvisations. De cette façon, ils sont, par la suite, en mesure de prendre la place du témoin pour poser un œil extérieur sur ce qu'ils viennent de faire. Le va-et-vient entre l'improvisation d'une série de mouvements et leur appréciation esthétique est utilisé de façon constructive pour l'avancement et la qualité du spectacle, les bons mouvements étant gardés et appris plus systématiquement.



## **2.2 : Une création tenant compte de l'urbanité des temps modernes et de la transversalité des arts vivants ainsi que des apports multimédias**

L'espace de scène pose la question de la distance entre le personnage et les spectateurs. Parce que le personnage, joué par l'acteur, est sur une scène, les spectateurs se laissent volontiers raconter des histoires. Cependant, une des particularités de ce spectacle est que les acrobates ne prétendent pas être des personnages et même plus, ils livrent leur propre personne sur scène autant dans la présentation d'eux-mêmes que dans leur implication dans l'actualisation de la Figure acrobatique. La prestation d'un acteur est différente de celle d'un acrobate, même si actuellement ils tendent à utiliser la scène comme même espace d'expression artistique. Les acrobates invitent les spectateurs à entrer ou à rêver dans leur monde, tandis que l'acteur fait déjà partie d'un monde imaginaire qu'il développe et qui le soutient aussi dans l'atmosphère de sa performance.

Durant le spectacle « Traces », les acrobates se présentent eux-mêmes en tant que jeunes, en tant qu'êtres ayant des goûts, des souvenirs, une famille dans un numéro où ils se passent un micro à tour de rôle. Par exemple, tous dévoilent leur date de naissance. Ces moments de spectacle sont très intimistes parfois drôles et, parfois, tristes. La recherche a confirmé que ces détails personnels ne sont pas des prêtes noms et que ces petites histoires font toutes partie du vécu de la jeune troupe d'acrobates de « Traces ». Ce n'est qu'un détail, mais il est assez significatif pour faire exploser le concept d'acteur au cirque contemporain, du

moins dans ce spectacle. Le concept d'acteur se rattachant au masque qui doit être porté pour interpréter un personnage est loin de celui de l'acrobate qui doit mettre en avant son corps performant dans l'actualisation de la Figure.

Cependant, il faut se garder d'aller trop loin. Si l'acrobate et l'acteur n'ont pas grand chose en commun, cela ne veut pas dire que le cirque contemporain n'emprunte rien au théâtre. L'espace d'une scène traditionnelle de théâtre devient le point commun le plus flagrant. En effet, maintenant le cirque contemporain se présente souvent sur des scènes qui ne sont plus contenues dans un cercle, mais, sur celles du même type qu'au théâtre. Puisque des éléments de théâtre sont réunis pour créer l'occasion d'expérience des acrobates, ces derniers ne font que favoriser l'apparition de la Figure.

De plus, l'utilisation d'objets urbains comme des skateboards ou un ballon de basket, reflète l'usage que fait le théâtre des objets du monde : une excuse pour créer et définir leur monde théâtral...le monde circassien moderne faisant de même. Dans ce cas, le spectacle « Traces » nous invite à réfléchir à une question hypothétique : que ferions-nous en cas de catastrophe ? Les acrobates, à l'aide des chorégraphes, ont exploité les possibilités de mouvements autour et avec ces objets contemporains.

Ce spectacle de cirque s'est aussi appuyé sur l'apport du multimédia, comme la projection de photos ou de croquis se dessinant en temps réel. Ces techniques visuelles ont été un autre moyen exploité par la troupe pour se présenter au public. En effet, les photos montrées durant le spectacle les représentent lorsqu'ils étaient enfants, comme pour réifier un temps passé.

Même si tous les thèmes ne peuvent être identifiés par les spectateurs qui ont regardé le spectacle, l'utilisation des technologies les suscite, tout comme les moments de discours sur le temps et les souvenirs, ainsi que la théâtralisation de leur numéro acrobatique. Il y a donc un paradoxe car c'est durant ces numéros les plus théâtralisés que les acrobates font apparaître pleinement leurs Figures. La symbolique théâtrale employée tombe alors au rang d'excuse pour que le corps performant fasse valoir ce qu'il a appris durant les entraînements. Dans ces moments, les mouvements des corps se remplissent d'intensité et de sensibilité qui touchent chaque spectateur dans ses propres sensations.

L'incorporation d'autres formes d'art de la scène comme le théâtre, la musique, les arts plastiques ou le chant dans ce spectacle de cirque montre la tendance du cirque à vouloir s'inspirer ailleurs que dans le cercle de leur forme traditionnelle. Le genre du cirque ne semble aujourd'hui qu'avoir un but : l'expression du corps performant et de ses mouvements, si bien que toutes les autres formes d'art se rendent complices de cet objectif. La technique des Figures ne réside pas dans une sorte d'expression en particulier, comme la danse, la peinture, l'acrobatie, ou encore l'art du rire, mais dans une pragmatique processuelle composée de forces dont la puissance est à chaque fois réactivée par le tempo et le timing. Cette pratique culturelle se caractérise donc par la nature de *l'événement* qui s'y produit, l'actualisation de la Figure. Selon la théorie des médias de Brian Massumi<sup>40</sup>, un "média" n'est d'autre que le genre

---

<sup>40</sup> Massumi, B. (2008) *The Thinking-Feeling of What Happens: A Semblance of a Conversation*. [www.inflexions.org](http://www.inflexions.org). Vol 1, no1. How is Research-Creation ?

d'événement qu'il prépare. Selon toute évidence, aujourd'hui, le cirque contemporain se tourne vers l'acrobatie et l'actualisation des Figures qui se (ré)activent par le timing et le tempo. Par conséquent, au cirque contemporain, le corps performant se prépare à l'actualisation des Figures. La dernière partie tente de définir les limites de la Figure. La première limite pourrait être celle de la virtualité de la Figure qui ne s'actualise pas.

### 3-UNE DISCUSSION SUR L'ACTUEL ET LE VIRTUEL

#### **3.1 : La virtualité de la Figure, une réalité non-apparente**

Prenons l'exemple de la création d'une Figure dont l'origine remonte plus loin que l'idée même du spectacle « Traces ». À Saint-Francisco, les garçons de la troupe ont eu l'occasion d'apprendre d'un entraîneur chinois la technique des sauts acrobatiques en passant par le centre de cerceaux en bois. L'idée d'une nouvelle Figure est venue à l'esprit de la troupe : une Figure qui s'actualise lorsque deux corps performants passent en même temps par le centre de deux anneaux posés verticalement l'un au-dessus de l'autre. La Figure n'a jamais été faite par d'autres acrobates, du moins, à la connaissance de la troupe.

Lorsque la virtualité de la Figure apparaît quelque part, c'est que des conditions l'ont précédé, d'une part, mais que, d'autre part, elle finit par s'exprimer dans l'action des corps. Dans un premier temps, la virtualité de la Figure existe dans son idée avant de s'actualiser dans les mouvements compris et répétés des acrobates. La première chose est qu'une Figure est réelle au-delà même de son idée car elle existe d'abord dans son potentiel, ce dernier étant tout à fait réel mais non actualisé. Par exemple, la discipline des sauts acrobatiques avec les cerceaux chinois contient d'emblée tous les sauts possibles. Au cours du temps et de l'expérience de la discipline, le corps prendra alors le temps qu'il faut pour découvrir et actualiser toutes ces Figures possibles.

En effet, la Figure des deux sauts simultanés était possible, donc en potentiel, avant même que la troupe ne commence à apprendre la technique des cerceaux chinois. C'est ainsi qu'il faut comprendre William James, lorsqu'il met

sur le même plan le fait de vivre quelque chose en puissance et le fait de vivre le réel. L'un et l'autre fait sont liés dans la force du potentiel. Que voudrait alors dire : « vivre la Figure en puissance » ? La Figure en puissance représente ici les heures d'apprentissage, d'entraînements et de répétitions sans aucun applaudissement, mais aussi tout le processus d'intégration de la Figure. Ainsi, tout cela est nécessaire pour qu'au moment opportun, la virtualité se dévoile en actualisation. Par conséquent, la virtualité, même si elle n'est pas apparente, demeure une condition nécessaire à l'actualisation. La Figure passe d'une réalité virtuelle à une réalité actuelle tout au long de son processus d'invention, d'apprentissage et d'intégration. La Figure est inventée en même temps qu'elle est là, virtuellement, en tout temps. Cependant, il est important qu'elle émerge ou qu'elle soit inventée, autrement elle serait non pas une réalité pragmatique mais une forme platonicienne idéale. Enfin, le possible d'une Figure se potentialise dans la pragmatique pour s'actualiser dans les mouvements fluides, ordonnés, compris et appris par le corps.

La collaboration qui a abouti au spectacle « Traces », est partie de grandes lignes potentielles à des numéros actuels exprimant un cirque contemporain. C'est parce que les Figures existent en potentiel qu'un corps pragmatique est capable de les actualiser et non le contraire. Peut-on actualiser quelque chose qui n'a pas de virtualité ? Non, car la réalité de la virtualité est si forte qu'elle présume de toute création. L'action a lieu parce que le créateur imagine avant de créer. L'actualisation prend forme avec la pragmatique du corps. Au cirque contemporain, la pragmatique des acrobates performant les

Figures commence dans la fréquence quasi-journalière de l'entraînement où ils répètent les prémisses de la Figure dans le tempo et le timing pour l'actualiser avec plus de fluidité lors des spectacles. Parce que plus de choses sont impliquées dans la réussite d'une Figure que dans sa chute, la virtualité de la Figure n'est pas à négliger. Par exemple, le stress, une lumière mal située, la fatigue, le manque de concentration, toutes ces causes peuvent être à l'origine d'une chute, il suffit d'une seule, mais le contrôle de tous ces paramètres en même temps par le corps est nécessaire à l'actualisation de la Figure. Au moment de l'actualisation de la Figure, beaucoup de forces se combinent dans le corps de l'acrobate, l'éventail semblant s'approcher de l'infini. C'est lorsque toutes ces forces sont contrôlées par le corps performant que la Figure traverse l'intervalle du virtuel à l'actuel. La pragmatique des corps performants ainsi que leur action et leur passion sont l'expression circassienne contemporaine de ce que ce média est en mesure de faire apparaître, c'est-à-dire la Figure. D'autre part, il y a d'autres conséquences de cette pragmatique pour les corps : la mémoire corporelle et l'imagerie mentale, capacités faisant toutes deux partie d'une réalité actuelle qui ne se concrétise que dans le corps performant.

## CONCLUSION

Cette recherche montre que le corps est capable de faire apparaître des Figures en suivant une pragmatique d'action qui est avant tout soutenue par la liberté d'expression artistique et la mise en commun d'actions coordonnées et discutées pour atteindre le même objectif de création de spectacle. Mais d'autre part, les sujets de recherche ont dévoilé une pragmatique du corps leur permettant de faire apparaître des Figures. Celle-ci passe par la réactivation de mouvements dont le corps a intégré le déroulement et l'ordre.

D'un autre côté, le corps peut aussi apprendre, comprendre, décomposer, recomposer, inventer les conditions d'une nouvelle Figure en solo, ou en groupe. Cependant, pour réactiver un pur mouvement appris et compris par le corps, il doit toujours revenir aux mêmes conditions de sa réactivation. Les conditions du mouvement sont donc très importantes. Le concept du tempo contient la compression et la pré-accélération du pur mouvement qui a besoin des micromouvements le précédant pour le conditionner et le moduler. Le concept du timing (rythme) du pur mouvement relève, lui, de la coordination de cette pré-accélération entre plusieurs corps qui s'élancent ensemble dans le faire apparaître d'une même Figure. Cette pragmatique a comme conséquence, au-delà de la mise en forme des Figures, de donner l'illusion que les corps performants actualisent leur pur mouvement comme s'il s'agissait d'un réflexe.



Mais aussi de leur donner une mémoire corporelle ainsi que l'imagerie mentale qui correspond à la maîtrise des Figures que leur corps a apprises et comprises.

D'autre part, la recherche démontre que lors de l'exécution de la Figure, le corps atteint sa conscience dans un même mouvement d'action et de pensée. En effet, le concept de Gil, la conscience du corps, lié à la critique de Bergson, soulève le fait que la recomposition des séquences du mouvement se fait dans un tout dynamique que le mouvement du corps solidifie ensemble. Cette propulsion dans le mouvement s'accompagne toujours d'une grande concentration, temps durant lequel la conscience s'aligne sur celle du corps. La conscience du corps prend ainsi toute son amplitude et sa vélocité à la fois dans le mouvement de l'action et dans le mouvement de pensée.

C'est aussi pourquoi le pur mouvement relève d'une esthétique et non d'une représentation. L'actualisation de la Figure est toujours liée à son témoin, même virtuel, non pas pour faire apparaître la Figure, car c'est le corps performant qui l'incarne, mais pour la mettre en relation avec son milieu, le cirque contemporain. C'est donc une différence majeure avec la représentation qui a absolument besoin du témoin pour prendre forme. L'actualisation des Figures ne signifie pas, mais fait naître leur sensation, se démarquant du fil logique et linéaire du langage.

De plus, l'étude de terrain a permis de constater que la première création des sujets de recherche réside dans leur pragmatique car elle engendre de la différence dans leur répétition, ce qui crée du nouveau matériel pour leur expression artistique. Ils se donnent ainsi la possibilité d'inventer de nouvelles

Figures. De leur intuition, ils sont ainsi capables d'exploiter la compréhension de leur corps en développant d'abord les mouvements en séquences avant de les recomposer dans un tout dynamique, pur mouvement de conscience et d'action.

## BIBLIOGRAPHIE

**Monographies et Périodiques**

Austin, J.L. (1970) *Quand dire, c'est faire*. Seuil. 183p.

Barré-Meinzer, S. (2004) *Le cirque classique, un spectacle actuel*. L'Harmattan. 261p.

Bergson, H. (1982) *Matière et Mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*. PUF. 281p.

Butler, J. (1990) *Gender trouble : feminism and the subversion of identity*. Routledge. 172p.

Carmeli, Y.S. (2003) *Lion on Display: Culture, Nature, and Totality in a Circus Performance*. Revue Muse

Deleuze, G. (1981) *Logique de la sensation*. Éditions de la différence. 158p.

\_\_\_\_\_ (1968) *Différence et répétition*. PUF. 409p.

\_\_\_\_\_ (1981) *Spinoza, philosophie pratique*. Editions de minuit. 172p.

\_\_\_\_\_ (1988) *Le pli. Leibniz et le baroque*. Éditions de minuit. 191p.

Gil, J. (non publié) *La conscience du corps*.

Hodak-Druel, C. (2002) *Le cirque au risque de l'art*. Actes Sud. 254p.

Hotier, H. (1995) *Cirque, communication, culture*. Presses universitaires de Bordeaux. 255p.

Jacob, P. (1962) *Le cirque : un art à la croisée des chemins*. Gallimard. 169p.

\_\_\_\_\_ *Les arts du cirque, aujourd'hui. La difficile équation entre tradition et modernité*, parue dans le livre *Les arts du cirque*. p.29 à 43.

Jacquet, C. (2004) *L'unité du corps et de l'esprit. Affects, actions et passions chez Spinoza*. PUF. 148p.

James, W. (2005) *Essais d'empirisme radical*. Traduit de l'anglais et préfacé par Guillaume Garreta et Mathias Girel. Agone. 240p.

James, W. (2007) *Philosophie de l'expérience. Un univers pluraliste*. Traduit de l'anglais par Stephan Galetic. Seuil. 232p.

LeCompte, M.D., & Goetz, J.P.G. (1982) *Problems of Reliability and Validity in Ethnographic Research*. Review of Educational Research. P. 31 à 60.

Lévy, P. (1998) *Qu'est-ce que le virtuel ?* La Découverte. 153p.

Massumi, B. (2002) *Parables for the Virtual : Movement, Affect, Sensation*. Duke University Press. 328 p.

Manning, E (non publié) *Relations Scapes*.

McCormack, D.P. (2005) *Diagramming practice and performance*. Revue: Environment and Planning : Society and Space.

Rosemberg, J. (2004) *Arts du cirque. Esthétiques et evaluations*. L'Harmattan. 264p.

Sizorn, M. (1987) *La circassienne: entre contemporanéité et tradition, permanences et mutations: Identité du genre*. Revue Science et Motricité. Résumé.

Wallon, E. (2002) *Le cirque au risque de l'art*. Les textes de cet ouvrage reprennent et développent les communications au colloque "Le cirque au risque de l'art", organisé les 7 et 8 juin 2001 à la Bibliothèque nationale de France. Actes Sud. 255p.

Whitehead, A.N. (1993) *Aventures d'idées*. Traduction de l'anglais par Jean-Marie Breuvart et Alix Parmentier. Éditions du Cerf. 392p.

Whitehead, A.N. (1995) *Procès et réalité : process de cosmologie*. Traduit de l'anglais par Daniel Charles. Gallimard. 579p.

### **Ressources électroniques**

Gil, J. *La danse, le corps, l'inconscient*. Version électronique mise en ligne le 3 juin 2005. *Terrain*, Numéro 35- Danser (septembre 2000). URL: <http://terrain.revues.org/document1075.html>.

Massumi, B. (2008) *The Thinking-Feeling of What Happens: A Semblance of a Conversation*. [www.inflexions.org](http://www.inflexions.org). Vol 1, no1. How is Research-Creation?

<http://www.webdeleuze.com>

## ANNEXE 1

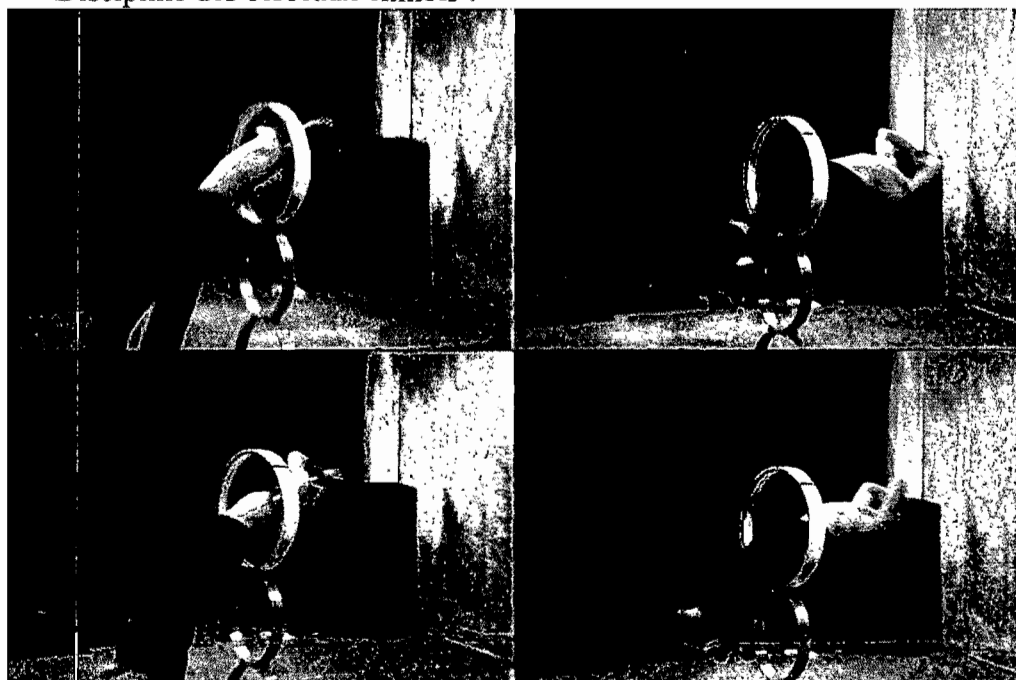
### ➤ Discipline du main à main



➤ Discipline du mât chinois



➤ Discipline des cerceaux chinois :



➤ Discipline de la grande roue :



## ANNEXE 2

## LA FIGURE INVENTÉE PAR LA TROUPE DE CIRQUE

